Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Z
111
.B9

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Buch und Schrift

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
V. JAHRGANG 1931

»Zur Geschichte des Kupferstichs und der Lithographie«

Schriftleitung: Dr. Hans H. Bockwitz

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR
BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

Cant.
Harvard.
10-8-35

VORWORT

Wie die meisten wissenschaftlichen Vereine, so hat auch der unsrige infolge der allgemeinen wirtschaftlichen Not eine so erhebliche Minderung seiner Einkünfte erfahren, so daß die Herausgabe seines Jahrbuches nur dadurch möglich geworden ist, daß dessen Umfang wesentlich eingeschränkt wurde.

Dem Entgegenkommen des Deutschen Buchgewerbevereins verdanken wir die Übernahme von zwei Beiträgen aus dem Archiv für Buchgewerbe, von denen der eine direkten Bezug auf das Thema unsres Jahrbuches hat; der andre, als Beilage beigegeben, wendet sich einem Buchkünstler der Gegenwart, F. H. Ehmcke und seinem Kreise, zu, und dürfte denjenigen unter unsern Lesern willkommen sein, die für das graphische Schaffen der Gegenwart Interesse haben.

Das gewählte Jahrbuch-Thema „Zur Geschichte des Kupferstichs und der Lithographie“ wird, wie wir hoffen, in späteren Jahren wieder einmal aufgegriffen werden können, um ursprünglich gehegte Pläne zur Ausführung zu bringen.

Schriftleitung des Jahrbuches des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum:

Dr. Hans H. Bockwitz

Deutscher Verein für Buchwesen und Schrifttum E. V. Der Vorsitzende des Vereins:

Univ.-Prof. Dr. W. Goetz

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

Walter SCHUBERT-Leipzig, Kupferstich und Tibetanistik 5

Carl WAGNER-Leipzig, Carl Maria von Weber und die Lithographie 9

Erich ODERMANN-Leipzig, Vergil und der Kupferstich..... 13

Friedrich SCHULZE-Leipzig, Die Lithographie in Leipzig 26

Hans H. BOCKWITZ-Leipzig, Meister des Kupferstichs im 18. Jahrhundert und ihre Techniken (Übernommen aus dem Archiv für Buchgewerbe 1932, Heft 2) 31

GLOSSEN

Kurt SCHMIDT-Berlin, Der Ursprung unsrer Alphabetfolge 47

SONDERBEILAGE

„Das Zelt", die Zeitschrift des Ehmcke-Kreises (Übernommen aus dem Archiv für Buchgewerbe 1931, Heft 12) ..... nach S. 50

Digitized by Google

KUPFERSTICH UND TIBETANISTIK

VON DR. JOHANNES SCHUBERT, LEIPZIG

Von Beziehungen des Kupferstiches zur Tibetanistik zu reden, klingt vielleicht etwas seltsam, ist aber doch immerhin berechtigt. Man könnte übrigens auch die gleichen Beziehungen auf andre, besonders orientalische Sprachgebiete und ähnliche Disziplinen anwenden, in jedem Falle wird es sich aber um ein Stück aus der Anfangsgeschichte der betreffenden Wissenschaft handeln. Vielleicht ist mit dem gebotenen Beispiel eine Anregung gegeben, diesen Dingen hier oder da einmal nachzugehen.

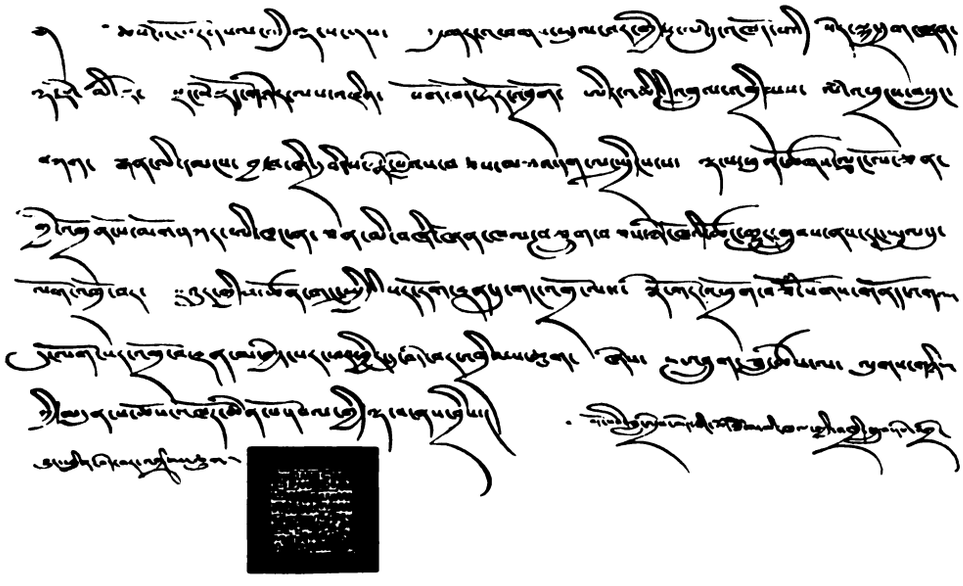
Verfolgt man die Geschichte des tibetischen Sprachstudiums bis in seine Anfänge, so gelangt man an die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Tibetische Typen, die in größerem Umfange gebraucht und in der Stempelschneiderei der Congregatio de propaganda fide hergestellt wurden, stammen aus dem Jahre 1738[1]. Vor dieser Zeit, in der in bezug auf die Photographie kaum erst die bescheidenen Versuche des Arztes J. H. Schulze bekannt geworden waren (1727), standen zur Darstellung tibetischer Schriftzeichen nur die bereits stark ausgeübten Reproduktionstechniken in Hochdruck und Tiefdruck, nämlich Holzschnitt und Kupferstich, zur Verfügung. Der Holzschnitt war bekanntlich seit dem Jahre 1600 infolge einer andern Kunstrichtung und sonstiger Einwirkungen in Verfall geraten und konnte zur Reproduktion der in Rede stehenden Objekte erst vom Ende des 18. Jahrhunderts ab, in seiner neuen Manier als Holzstich, wie er durch den Engländer Thomas Bewick eingeführt wurde, gebraucht werden. Es bleibt demnach nur die eine Technik des Kupferstiches bzw. Stahlstiches übrig, eine Technik, die sich gerade seit dem Verfall des Holzschnittes ganz gewaltig entwickelt hatte. Freilich handelt es sich in unsrem Falle nicht um außergewöhnlich künstlerische Leistungen auf diesem Gebiete, sondern um berufsmäßige, praktische Fertigkeiten in der Nachbildung gegebener Vorlagen. Meister, die diese Fähigkeiten besitzen, sind es nun auch, denen wir die frühesten Nachbildungen tibetischer Schriftzeichen im Abendlande verdanken.

Von den vielen verschiedenen Schriften, welche die Tibeter gebrauchen, ist gerade eine der schwierigsten, nämlich die kursive Kanzleischrift, die erste im Abendlande bekanntgewordene Schrift der Tibeter. — Im Jahre 1688 befanden sich nämlich in Lhassa vier auswärtige Leute, anscheinend Händler, die, nachdem sie ihre Handelsgeschäfte erledigt hatten, die Rückreise in ihre Heimat antreten wollten. Zu diesem Zwecke war ihnen von der Regierung in Lhassa ein Reisepaß (siehe die Abbildung) ausgestellt worden. Dieser Paß kam später irgendwie einem gewissen, zu der Zeit in Indien befindlichen Engländer, D. Joh. Evans, in die Hände, der ihn nach seiner Rückkehr nach England seinem gelehrten Freund und Oberbibliothekar an der Bodleiana in Oxford, Thomas Hyde (1636 bis 1703), vorlegte. Hyde, der gerade mit einem seiner besten und letzten Werke, der „Historia religionis veterum Persarum eorumque magorum"[2] beschäftigt war, fand deshalb Gelegenheit, diese eigenartige Schriftprobe dort im Anhang[3] mit zu veröffentlichen und ließ sie von einem Stecher kopieren. In Oxford war seit etwa 1676 der um 1640 in Holland (Utrecht?) geborene Kupferstecher Michael Burghers[4] tätig, der vermutlich speziell auch für die dortige Universität die wissenschaftlichen Illustrationen stach. Burghers hat nun das Verdienst, durch seine Fertigkeit in der Kupferstichkunst, das erste tibetische Schriftstück im Abendlande bekanntgemacht zu haben. Das Blatt ist von ihm mit „M. Burghers sculpst. Uni. Ox."[5] signiert. Der Paß ist in tibetischer Kanzleischrift, und zwar in Dbu-med-Charakteren in Thsugs-riṅ-Form[6] geschrieben. Daß es Kanzleischrift war, hat schon Hyde erkannt („. . . hocce ejusdem elegantissimum specimen . . ."[7], glaubt aber irrtümlicherweise, vielleicht weil es ihm vom Persischen her, für das er damals Spezialist war, sehr nahe lag, diese von rechts nach links („Hujus lectio est a dextra . . ."[8] lesen zu müssen. Er bezeichnet die Schrift als die der Tataren von Butan („. . . scripturam Tatarorum de Boutan . . ."[9], worunter man zu jener Zeit nicht eigentlich das bekannte indisch-tibetische Grenzland Butan, als vielmehr das ganze Tibet verstand. Ferner soll der Paß speziell für den „Chogja[10] Ouanni" (d. h. einen gewissen Johannes), einen armenischen Händler, ausgestellt worden sein. — Nun,

Digitized by Google

133 Jahre später, 1833, ist das Schriftstück, nach dem Burghersschen Kupferstich bei Hyde, von dem rühmlichst bekannten Ungarn Alexander Csoma von Körös in Lateinschrift umschrieben und ins Englische übersetzt worden[11]. Da aber erstens die tibetische Kanzleischrift schon an sich schwierig zu lesen ist und zweitens Burghers – ohne jegliche Kenntnis der tibetischen Schrift und Sprache – beim Kopieren doch nicht alles so ganz klar getroffen hat – wenn auch die Leistung als großartig anzusprechen ist –, so ist der Übersetzungsversuch des Csoma von Körös vermutlich auch nicht vollständig richtig. Zunächst kommt ein Name „Johannes" oder was sonst darauf deuten könnte, im Texte selbst nicht vor und das, was Csoma mit „Mohammedaner" übersetzt – die Händler in Tibet sind eben zumeist Mohammedaner –, scheinen mir eher die Namen der vier Leute zu sein, von denen im Schriftstück die Rede ist und die bei ihrer Rückreise in die Heimat den Schutz der tibetischen Bevölkerung erhalten sollen. Ganz fehlgegangen ist Burghers jedoch bei der Nachzeichnung des Siegels mit seiner Quadratschrift, das entweder das Siegel des Dalai Lama oder auch das des Gouvernements von Lhassa darstellt. Hier läßt sich in bezug auf eine Deutung ohne Original nichts machen. Der Paß ist nach Csoma von Körös wohl richtig mit 1688 zu datieren. Hyde hat das Blatt gemäß der Unterschrift dem Bischof von Litchfield und Coventry, namens Johannes, gewidmet.

Das eigentliche Geburtsjahr der Tibetanistik ist aber erst das Jahr 1722[12]. In dieser Zeit bemühte sich der russische Zar Peter der Große, der sich selbst mit wissenschaftlichen Arbeiten beschäftigte, um Aufnahme in die Akademie der Wissenschaft zu Paris[13]. Er ließ zum Zwecke wissenschaftlicher Arbeiten sein Land nach verschiedenen Richtungen hin durchforschen, um die entsprechenden Entdeckungen archäologischer, geographischer und sonstiger Art dann jeweils der wissenschaftlichen Welt vorzutragen und nutzbar zu machen. Bei dieser Gelegenheit sandte er einmal Leute der Landbevölkerung von Tobolsk auf derartige Forschung aus. Diese fanden schließlich auch wieder eine bis dahin unbekannte Ruinenstätte[14] und durchsuchten dieselbe fleißig. Sie entdeckten dabei u. a. in dem Gemäuer eines ehemals prächtigen Gebäudes unterirdische Räume mit glasierten Wänden. In diesen Räumen erblickten sie schwarze Kästen aus Ebenholz, die sie für Kohlenbehälter hielten, fanden jedoch zu ihrem Erstaunen darin Bücher (codices). Da die ganze Erforschung auf Anordnung des Zaren vorerst unauffällig vor sich gehen sollte, wagten die Leute zunächst nur fünf Blätter aus diesen Büchern mitzunehmen. Peter der Große, der gerade eine Ar-



Das erste in Europa bekannt gewordene tibetische Schriftstück: Ein tibetischer Reisepaß aus dem Jahre 1688. Nach dem Original in Kupfer gestochen von M. Burghers, Universität Oxford

Digitized by Google

beit – eine genaue Karte des Gestades des Kaspischen Meeres – fertiggestellt hatte und im Begriff war, diese mit einem Gesuch um Aufnahme in die Akademie abzusenden, übersandte der Akademie in Paris auch sofort ein Blatt aus diesen neuentdeckten Büchern. Das Blatt enthielt auf beiden Seiten neue, ungewöhnliche Schriftzeichen („. . . folium libri litteris novis et inusitatis . . .")[15], nämlich tibetische Dbu·can-Charaktere[16]. Johannes Daniel Schumacher, Bibliothekar des russischen Kaisers, war mit der Überbringung der Schriftstücke nach Paris beauftragt worden und brachte auf seiner Rückreise, über England und Belgien, das Blatt auch nach Deutschland mit. Die seit 1682 in Leipzig bei Johann Groß erschienene und bei Bernhard Christoph Breitkopf gedruckte, kritische Monatsschrift „Acta eruditorum" nahm sich sofort der Sache an, wohl durch die zu der Zeit bekannten Orientalisten Maturin Veissière de Lacroze, Kgl. Bibliothekar in Berlin (1661 bis 1739) und Theophil Siegfried Bayer, Bibliothekar der altstädtischen Bibliothek in Königsberg, später Professor in St. Petersburg (1694 bis 1738) veranlaßt. Sie brachte eine ausführliche Notiz mit Abbildung, die man – um das Blatt dem eifrigen Leser richtig darzustellen – von einem tüchtigen Künstler, der alle Feinheiten sehr sorgfältig erspäht und nachgeahmt hat, in Kupfer stechen ließ („. . . . quod ut curioso Lectori, prout ex utraque parte spectatur, integrum exhibeamus, a perito artifice, qui omnes apices diligentissime rimatus atque imitatus est, aeri incidi curavimus . . .")[17]. Mit „E. Andre-Sohn sc. Lips." ist das Blatt signiert und wir haben es danach mit dem Lehrmeister zweier Leipziger Porträtstecher des 18. Jahrhunderts, dem Erasmus Andresohn[18], Kupferstecher und Schönschreiber (1651 bis 1731) zu tun. Ein Däne von Geburt (Mariboe auf Laaland) war er später nach Magdeburg und schließlich nach Leipzig gekommen, wo er von 1682 bis 1728 ständiger Mitarbeiter der „Acta eruditorum" war, indem er für diese Zeitschrift Nachstiche von darin besprochenen Büchern usw. anfertigte. Seine Kopie ist, soweit man eben ohne Originalvorlage an Hand der Schrift und des Textinhaltes selbst urteilen kann, nicht so trefflich wie die des genannten Burghers. Was den Inhalt des Blattes anbetrifft, so handelt es sich um einen buddhistischen Text mit indischen Dhāraṇis, d. h. Zauberformeln. Wenn nun sogar heute noch die Kenner sich schwer zur Übersetzung solcher Texte bewegen lassen und auch bei der Interpretation sich sehr abmühen, so ist es den zwei Orientalisten, den Brüdern Stephan (1683 bis 1745) und Michael (1690 bis 1746) Fourmont in Paris durchaus nicht zu verzeihen, daß sie – ohne jegliche klare Kenntnis der tibetischen Grammatik (!) – sich doch sofort an eine Übersetzung – wenigstens einer Seite des Blattes – wagten, als ihnen dasselbe von der Pariser Akademie vorgelegt wurde. Daher ist es auch nicht verwunderlich, wenn in dieser angeblichen Übersetzung auch nicht ein Wort richtig wiedergegeben ist, so daß sie sich kaum von der Übersetzung bzw. Deutung der Hieroglyphen durch Horapollo unterscheidet. Wer sich für das, was die Brüder Fourmont hier geleistet haben, interessiert, kann es in der praefatio zu Theophil Siegfried Bayers Museum Sinicum (Petropoli 1730), Seite 109 bis 124, selbst nachlesen. Aber auch Georgis Alphabetum Tibetanum (Romae 1762) versagt hier noch, obwohl da bereits auch die Deutung des Textes der andern, von den Brüdern Fourmont nicht übersetzten Seite (Appendix III, Seite 663 bis 759) versucht wird. Ich weiß augenblicklich nicht, ob die Textstelle, die das Blatt enthält, in der bekannten tibetischen Literatur schon aufgesucht worden ist. Jedenfalls trägt das Blatt die Zahl 188 aus einem Band 8 bzw. 23 irgendeiner Abteilung eines tibetischen Sammelwerkes – meiner Vermutung nach des Kandschur –; leider bin ich zur Zeit nicht in der Lage, danach suchen zu können.

Die Übersetzung eines zusammenhängenden, tibetischen Textes scheiterte also damals daran, daß die Kenntnis des grammatischen Baues der Sprache noch ausstand bzw. noch bis 1834, dem Erscheinungsjahr der Grammatik des Csoma von Körös, auf sich warten ließ. Was man von der Sprache selbst vor Csoma von Körös kannte, waren mehr oder weniger nur die sogenannten „Elementa linguae Tanguticae", worunter man jedoch nur die Buchstaben bzw. das Alphabet zu verstehen hat. Solche „Elementa . . ." finden sich erstens: in einem Briefe Theophil Siegfried Bayers an Johann Samuel Strimesius, einen reformierten Theologen und späteren Rektor der Universität Leipzig (1648 bis 1730; der Brief ist abgedruckt in der „Historie der Gelehrsamkeit unsrer Zeiten . . .", Leipzig 1721, Seite 385 bis 398) und zweitens: in dem mir zur Zeit unzugänglichen „Museum . . ." des Maturin

Digitized by Google

Veissière de Lacroze; es gibt aber einen Abdruck der betreffenden Stelle in den „Acta eruditorum" 1722 (Nr. IX, Seite 417 bis 420). Dem Briefe Bayers an Strimesius ist eine Tafel in Kupferstich beigegeben, welche annähernd das ganze tibetische Alphabet enthält. Das Alphabet geht auf einen gewissen, vermutlich christianisierten Mongolen, namens Gabriel („Gabriel Mogulensis") zurück. Die hier gebotene Form der Buchstaben — es sind die üblichen Dbu·can-Charaktere — wird als „Delbergin" bezeichnet, was eine verstümmelte Form des mongolischen „dürbeljin = viereckig" ist, ein Ausdruck, mit dem die Mongolen die sogenannte, bei ihnen ehemals übliche „Quadratschrift" bezeichnen, die unter Zugrundelegung des tibetischen Alphabetes von den an den Hof des Hubilai Khan berufenen 'Aphags·pa Lama auf kaiserlichen Befehl geschaffen wurde. Diese Tafel ist gemäß der Signatur „Böcklin sc." von dem Leipziger Kupferstecher David Ulrich Böcklin[19] gestochen. Er ist 1686 in Augsburg geboren und starb 1748 in Leipzig. Seine Arbeiten werden allgemein nur als handwerksmäßige Leistungen empfunden und auch von der betreffenden Tafel muß man das gleiche sagen. Verwechselt sind — allerdings ist schwer festzustellen, was zu Lasten des Mongolen Gabriel, Bayers oder des Stechers Böcklin geht — die Konsonanten ny und 'a, 'a und l(a), l(a) und w(a); es fehlen noch j(a), d(a), b(a) [p(a) ist mit b(a) transkribiert] und z(a); zh(a) ist als n(a) bezeichnet. Die Tafel enthält aber auch die Konsonanten in Verbindung mit den vier Vokalzeichen für i, u, e und o; ferner gibt sie Proben von untergeschriebenen r, y und von einigen sogenannten Interpunktionszeichen.

Mit den „Elementa . . ." [aus de Lacrozes „Museum . . ."] in den „Acta eruditorum" treten wir schon aus unsrer Betrachtung heraus; denn das hier dargestellte Alphabet ist nicht auf einer Tafel in Kupferstich gegeben, sondern findet sich im Texte selbst, hergestellt vermittels zu diesem Zwecke — vermutlich nur vereinzelt — angefertigter Typen und nimmt die schon bei Bayer gebotenen Fehler zum Teil wieder mit auf. Die Anwendung derartiger Typen — natürlich für tibetische Schriftzeichen — geschieht jedoch bis 1762 nur ganz vereinzelt und die geeignete Technik zur Reproduktion der entsprechenden Vorlagen zu jener Zeit, bleibt immer der Kupferstich.

Diese Zeilen machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern wollen ein Beispiel für die doch ganz fesselnden Beziehungen des Kupferstiches zur Tibetanistik bieten. Die Anfangsgeschichte der Tibetanistik spielt sich in Form wissenschaftlicher Korrespondenz zwischen den betreffenden Gelehrten ab, die uns, wenn auch in dem eigenartigen Spätlatein geschrieben, doch glücklicherweise wohl zum größten Teil durch den Druck erhalten geblieben ist. Ohne Illustrationen wären aber diese Schriften und damit die Entwicklung einer tibetischen Sprachwissenschaft undenkbar, so daß wir nicht zumindestens der Kunstfertigkeit der Kupferstecher und besonders den genannten Meistern unter ihnen, die sich auch an das Kopieren tibetischer Vorlagen machten, ein gutes Stück Anteil an der Förderung der Tibetanistik zu verdanken haben.

ANMERKUNGEN (LITERATUR)

[1] Georgi, Aug. Ant.: Alphabetum Tibetanum. Rom: Congregatio de propaganda fide 1762, p. 559/560.

[2] Erschien: Oxonii e theatro Sheldoniano, 1700. Ein Neudruck davon erschien in London 1760.

[3] Tabelle XVII zwischen p. 522 und 523. Beschreibung p. 522, 2; vergleiche Anmerkung 7 bis 9.

[4] Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ed. Thieme, Becker, Bd. 5, Leipzig: Seemann 1911, p. 251, Spalte 1/2.

[5] Vergleiche die Abbildung.

[6] Siehe hierzu: „Buch und Schrift", Jahrgang IV, 1930, Abbildung 4 bei S. 57.

[7] Hyde, Th.: Historia veterum Persarum . . . (vergleiche unsre Anmerkung 2), p. 522.

[8] Siehe Anmerkung 7.

[9] Siehe Anmerkung 7.

[10] Das persische „khājā"-Hodscha = Herr, Besitzer.

[11] Translation of a Tibetan Passport, dated A. D. 1688. By M. Alex. Csoma de Körös = Journal of the Asiatic Society of Bengal, Vol. II, 1833, p. 201 bis 202.

[12] Schiefner, Anton: Tibetische Studien = Bulletin de la classe historico-philologique de l'académie impériale des sciences. Tome VIII, St. Pétersbourg 1851, Spalte 212.

[13] Hierzu und zum folgenden vergleiche „Nova literaria de msptis codicibus in Tartaria repertis = Acta eruditorum, 1722, p. 374–376.

[14] Nach Acta eruditorum, 1722, p. 375, soll die Stelle 120 deutsche Meilen vom Kaspischen Meere entfernt sein; nach späteren Forschungen (vergleiche Anmerkung 12) ist es Ablajkit am gleichnamigen Nebenfluß des Irtyš.

[15] Bayer, Theophil Siegfried: Museum Sinicum I (Petropoli 1730), p. 108.

[16] Vergleiche „Buch und Schrift", Jahrgang IV, 1930, Abbildung 3a bei S. 56/57.

[17] Acta eruditorum, 1722, p. 375.

[18] Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ed. Thieme, Becker, Bd. 1, Leipzig: Seemann 1907, p. 481, Spalte 2 ff.

[19] Dasselbe, Bd. 4, Leipzig: Seemann 1910, p. 185 ff.

Digitized by Google

CARL MARIA VON WEBER UND DIE LITHOGRAPHIE

VON CARL WAGNER, LEIPZIG

In der Biographie über Carl Marias Leben aus der Feder seines Sohnes Max Maria von Weber findet sich auf Seite 30 folgende Notiz:

„Aloys Sennefelder, der spätere Erfinder des Steindrucks, kam 1792 nach Nürnberg. Sohn des talentvollen Schauspielers Sennefelder zu München, der ihn vor dem glänzenden Elende seines Standes durch den Zwang, die Rechte zu studieren, hatte schützen wollen, war der junge, für die Bühne glühende Mann nach seines Vaters Tode der verhaßten Alma mater zu München entflohen, um bei der ersten besten kleinen Bühne die Incunabeln der dramatischen Kunst zu studieren. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß diese Bühne die von Franz Anton von Weber geleitete gewesen ist, denn es scheint, als ob dieser mit dem jungen angehenden Künstler sich in festerer Verbindung befunden habe, als sich bei einem vorübergehenden Aufenthalte desselben hätte gestalten können. Man wird später sehen, in welcher Form Sennefelder auf Carl Marias Streben einwirkte."

Der am 20. November 1786 geborene Carl Maria von Weber stand zwischen seinem 5. bis 6. Lebensjahre, als die Begegnung mit Senefelder stattgefunden haben soll. Über die Jahre 1792 bis 1796 wissen wir wenig in Senefelders Leben. Auch wissen wir nicht, auf welche positiven Angaben sich Max Maria von Weber bei der Erwähnung dieser Episode in seines Vaters Leben gestützt hat. Senefelder wurde 1771 geboren, von 1783 bis 1786 war er Schüler des kurfürstlichen Gymnasiums zu München, 1787 bis 1789 des kurfürstlichen Lyzeums, das er mit einem sehr guten, textlich noch bekannten Abgangszeugnis verließ. Im Kunstgewerbeblatt für das Königreich Bayern, München 1834, Band XII, Heft 5, Seite 47 bis 48 lesen wir, daß er von 1791 bis 1793 auf der Hochschule in Ingolstadt gewesen ist, die er am 19. August 1793 nach einem Studium der Rechts- und Kameralwissenschaften aus Mangel an Geldmitteln für die Fortsetzung seines Studiums verließ. Am 13. Februar 1792 wurde ein von ihm verfaßtes Stück: „Die Mädchenkenner oder so ein Gelehrter, und nur Famulus", auf der Bühne des kurfürstlichen Hoftheaters zu München aufgeführt. Senefelder folgte dem Stück als Zuschauer, was er vielleicht nicht getan hätte, wenn er schon zu dieser Zeit als Schauspieler beruflich tätig gewesen wäre. Am 4. August 1792 starb sein Vater und hinterließ Frau und eine zahlreiche Kinderschar in den ärmlichsten Verhältnissen.

Da uns überliefert ist, daß Senefelder erst ein Jahr nach seines Vaters Tod die Hochschule von Ingolstadt verlassen hatte, wird er kaum im Jahr 1792 in Nürnberg als Schauspieler tätig gewesen sein. Wir müssen deswegen Max Marias Erwähnung der gegenseitigen Begegnung Webers mit Senefelder in diesem Jahre bezweifeln. —

Im Jahr 1798 verzog die Familie von Weber nach München. Der spätere Hoforganist Johann Nepomuk Kalcher gab dem jungen Carl Maria Musikunterricht. In einem Schrank in Kalchers Wohnung hatte der junge Carl Maria seine in den Jahren 1798 bis 1800 entstandenen Opern, Sonaten, Variationen, Lieder aufbewahrt, zu deren Veröffentlichung sich kein Verleger finden wollte. Um diese Zeit scheint der Vater Anton von Weber die Bekanntschaft des Hofmusikers Franz Gleißner gemacht zu haben, der mit Senefelder zusammen seit dem Jahre 1796 Noten vom Stein druckte.

„Franz Anton fiel es beim Anblick der Gleißnerschen lithographischen Lieder wie Schuppen von den Augen, er sah ein wahres Eldorado für die Musiker aus dieser Erfindung."

Es wird ihm nicht schwer gefallen sein, durch Gleißners Vermittlung bei dem gutmütigen Aloys Senefelder Zutritt zu erlangen. Carl Maria, vom Vater dazu angehalten, verbrachte einen großen Teil des Tages in dieser Werkstatt:

„um sich bald die Handgriffe der Kunst vollständig zu eigen zu machen und besonders Noten mit Geläufigkeit, Sicherheit und Klarheit zu lithographieren."

Weiter schreibt Max Maria von Weber über seinen Vater:

„Der Knabe hatte aber nicht allein künstlerischen, sondern auch praktisch offenen Sinn, und es entging ihm daher nicht, daß die Schwächen der technischen Verlebendigung von Sennefelders Idee weit weniger in Unvollkommenheit

Digitized by Google

der Erzeugung der Figur auf dem Steine, dem Material der Schwärzung und der Methode des Druckers, als in der Unreife seiner mechanischen Einrichtung, besonders in der mangelhaften Construction seiner Pressen liege, die nicht allein fortwährend Brüche der Steine herbeiführten, sondern auch die Behandlung des Papieres auf dem Steine ungemein erschwerten, wodurch die Reinheit und Accuratesse des Druckes sehr beeinträchtigt wurde.

Dem eifrigen Grübeln von Vater und Sohn Weber gelang es, eine verbesserte Presse zu construieren, von der beide Wunder erwarteten und mit deren Ausführung sie sich eifrig zu beschäftigen begannen. Carl Marias junger, lebhafter Geist bekam durch diese Bestrebungen einen Impuls in einer Richtung, die ihn um so mehr fesselte, als sie ihm durchaus neu war und von der sein Vater ihm das Erreichen großer Resultate in kurzer Zeit versprach."

Es ist sehr zu bedauern, daß die Konstruktion dieser Presse nicht bekannt ist, denn mit diesen allgemeinen Andeutungen kann man nur wenig anfangen. Fest steht nur, daß Senefelder im Jahre 1797, also ein Jahr vor der Übersiedlung der Familie Weber nach München, seine Stangen- oder Galgenpresse gebaut hatte, bei der er die Walze durch den Reiber ersetzt hatte. Bis auf den heutigen Tag hat keiner vermocht, dieses Prinzip des Reibers durch eine andre Erfindung zu verbessern. Wenn auch die Pressen an und für sich manche Umwandlungen im Laufe der Zeit erfahren haben, hat keiner an der von Senefelder gefundenen Tatsache rütteln können, daß beim Steindruck (Handpressendruck) ein flaches Holz (der Reiber) notwendig ist, das mit einemmal, und nicht wie bei der Walze allmählich, den Bogen fest auf den Stein drückt und dadurch das Schmieren der Zeichnung oder der Noten verhindert wird. Bei der Senefelderschen Presse hing der Reiber unten an einem federnden Galgen und wurde über den Stein gezogen, während Professor Mitterer später (1802) die Rollen- oder Sternpresse baute, bei der der Stein unter dem auf den Stein gedrückten und feststehenden Reiber durchgezogen wurde. Vielleicht hat Weber eine der Mitterschen ähnliche Presse gebaut, das Prinzip des Druckes wird er aber kaum verbessert haben können. Tatsache ist, daß die Senefeldersche Stangenpresse bis Ende 1840 in Steindruckereien des In- und Auslandes verwendet wurde. Das öftere Springen der Steine wurde mehr durch die Verwendung zu dünner Lithographiesteine verursacht. Erst später gipste man unter die dünnen Originalplatten noch eine dicke Platte geringer Qualität (Kittplatte), in der Absicht, der Originalplatte eine größere Widerstandsfähigkeit zu geben, ein Verfahren, das man bis auf den heutigen Tag anwendet. Man muß deshalb sehr stark bezweifeln, daß die von Anton von Weber erwähnte Presse nennenswerte Verbesserungen aufweisen konnte. —

Carl Maria von Weber hatte seine Kompositionen in einem Schrank der Kalcherschen Wohnung aufbewahrt, der eines Tages samt dem wertvollen Inhalt durch Feuer zerstört wurde.

„Carl Maria versetzte die Nachricht hiervon in tief nachdenkliche Stimmung, aus welcher der vierzehnjährige Knabe mit der Überzeugung hervorging, daß dies ein Fingerzeig der sein Leben lenkenden Macht sei, der darauf deute, daß er der Musik ganz entsagen und sein ganzes Streben der neu erfundenen Vervielfältigungskunst widmen solle. Diese Ansicht sprach er gegen Kalcher und Valesi, zu deren Leidwesen, bestimmt aus."

„Als nun zu gleicher Zeit es bemerklich zu werden anfing, daß Sennefelder auf die Bestrebungen der Webers eifersüchtig wurde und nicht allein seinen Umgang mit ihnen sehr beschränkte, sondern ihnen auch die Ausführung ihrer verbesserten Presse auf alle Weise erschwerte, so legte Carl Maria seinem Vater durchaus keine Hindernisse in den Weg, als dieser beschloß, zur Ausführung ihrer Pläne in eine andere Stadt überzusiedeln."

Jedenfalls werden diese Nachrichten durch briefliche Mitteilungen Franz Anton von Webers belegt sein. Man kann es ja verstehen, daß Senefelder mit seinem Privilegium für das Kurfürstentum Bayern sich über die Druckversuche der Familie Weber wenig freute und aus diesem Grunde sein persönliches Verhältnis ihnen gegenüber änderte. Man kann auch annehmen, daß Franz Anton von Weber genau wußte, daß ihm die Errichtung einer Steindruckerei im Kurfürstentum Bayern durch die Regierung versagt werden würde, und er deshalb seine Schritte außerhalb der bayrischen Grenzen gelenkt hat. — Carl Maria von Weber verzeichnet als einzig übrig gebliebenes Dokument seines Vaters ein Heft Variationen, die dieser 1798 lithographierte und im Selbstverlage herausgab, unter dem Titel:

Digitized by Google

„VI Variationen für's Clavier und Pianoforte, dem Herrn Johann Nepomuk Kalcher, berühmten Claviermeister und Compositeur gewidmet und componiert von Carl Maria von Weber, No. I, München, beim Verfasser."

Im Auktionskatalog der Sammlung Aufseeßer, Seite 5, Amsler & Ruthardt, Berlin, 20. März 1902, findet sich der Titel dieses Stückes in folgender Fassung:

„VI Variationen fürs Klavier oder Piano-Forte. Dem Herrn Joh. Nep. Kalchir berühmten Klaviermeister und Componisten in München dem unvergeßlichen verehrungswürdigen Freunde achtungsvoll gewidmet und componiert von Carl Maria von Weber, Nro. I, Zu haben in München bey dem Verfasser. Auf Stein graviert von Theob. Senefelder."

Theobald Senefelder war der Bruder Aloys Senefelders und in dessen Anstalt als Gehilfe angestellt. Durch seinen Bruder hatte er die Lithographie erlernt.

Es wäre zu empfehlen nachzuprüfen, welcher der beiden Titel dem Wortlaut des Originals wahrheitsgetreu entspricht. Man kann kaum annehmen, daß Theob. Senefelder als Stecher der Noten zeichnet, im Fall Carl Maria von Weber selbst der Hersteller gewesen ist. Es ist auch möglich, daß das Exemplar der Sammlung Aufseeßer ein späterer Nachdruck ist, zumal da sich darauf eine Widmung mit dem Datum „München 6, Juny 1800" befindet.

Über das Stück selbst finden wir eine Kritik in der „Allgemeinen Musikzeitung" 1800, S. 896, mit folgendem Wortlaut:

„Es ist schade, daß der Stich so fehlerhaft ist. Die Variationen sind gar nicht so übel und zur flüchtigen Unterhaltung und zweckmäßigen Übung der Hand recht brauchbar. Sie verdienen umsomehr eine gelindere Kritik, da deren Verfasser der noch sehr junge und hoffnungsvolle Künstler ist, von dem Seite 32 des I. Jahrgangs gesprochen wurde."

Eine zweite Kritik im Band III, 1801, Seite 255, der genannten Musikzeitung lautet:

„Diese Variationen sind unstreitig besser gemeint als abgefaßt. Der Verfasser widmet sie seinem Lehrer. Kunstwert haben sie nicht, auch ist der Stich auf Stein incorrect und von einem Graveur besorgt, der gar nichts von Noten und ihrer Geltung zu verstehen scheint."

Wenn man die noch vorhandenen, mehr als mittelmäßigen Arbeiten Theob. Senefelders betrachtet, muß uns die zweite Kritik eigentlich in der Annahme bestärken, daß Theob. Senefelder die technische Ausführung dieses Stückes besorgt hat.

Max Maria von Weber schreibt, daß im Mai 1799 der Plan, München zu verlassen, zur Reife gediehen zu sein schien, „denn wir verlieren, einige sehr dürftige Notizen abgerechnet, die darauf deuten, daß sich Vater und Sohn in genannten Monate in Heldburg, Bamberg und Hildburghausen aufgehalten, beide Webers bis zum Februar 1800 aus den Augen".

Durch mehrere Briefe, die Franz Anton von Weber mit Gottfried Härtel in Leipzig, dem derzeitigen Inhaber des damals schon in hohem Ansehen stehenden Musikverlags Breitkopf & Härtel, wechselte, wissen wir, daß er bis zum Januar 1800 in München ansässig gewesen ist. Ob die Webers die ganze Zeit in München zugebracht haben, weisen diese Briefe natürlich nicht aus. Der spekulative Kopf Franz Anton von Weber glaubte sicherlich durch Ausbeutung der Senefelderschen Erfindung reichliche Mittel erwerben zu können. Man muß annehmen, daß der junge Carl Maria, dessen ganzes Fühlen und Denken schon im jugendlichsten Alter zur Musik drängte, nur widerwillig dem Wunsch des Vaters nachgegeben hat, mühsam Noten auf den Stein zu schreiben und sich in technischen Versuchen zu verlieren. Aber ein Mann wie Franz Anton von Weber läßt sich nicht so leicht von einem einmal gefaßten Beschluß abbringen, in der Annahme, daraus einiges Geld zu schlagen. So versucht er denn, nachdem er wohl eingesehen hatte, daß der junge Sohn doch nicht so schnell die von ihm erhoffte Notendruckerei würde in Gang bringen können, einen Mann wie Härtel in Leipzig dafür zu interessieren. Daß das Geheimnis des Steindrucks Eigentum des Erfinders war und durch ein Privilegium in Bayern unter kurfürstlichem Schutz stand, mag ihn wenig gestört haben.

Am 14. November 1799 schrieb er an Gottfried Härtel:

„Vorige Woche hat Herr Andrée aus Offenbach das Geheimnis der Gleisnerschen Stein-Notenstecherei für 2000 fl. an sich gebracht. Mich wundert sehr, daß für Euer etc. nicht auch hiervon einen Gebrauch machen, da die Sache äußerst vortheilhaft und nützlich, besonders der Prosperität und Geschwindigkeit wegen."

Am 25. Dezember 1799 ebenfalls aus München:

„Herr Gleißner ist mit seinem sehr geschickten Compagnon nach Offenbach zu Herrn Andrée abgereist, um demselben

Digitized by Google

dorten die an sich gebrachte Kunst und mitgetheilten Geheimnisse der in Stein befindlichen Notenstecherey in Ordnung zu bringen, so viel weiß ich gewiß, daß diese Sache ganz vortrefflich, sehr reinlich, und gar leicht mit sehr geringen Kosten zum Stande zu bringen und ein Mensch kann täglich 5—600 Bogen commode abdrucken; Im Falle Dieselben von dieser Arbeit noch nichts sollten gesehen haben, so will auf Dero Verlangen etwas schicken, keiner großen Handlung in der Welt, deucht mir, könnte es vortheilhafter und gewinnreicher seyn, als Dero blühender Handlung bey so großen und wichtigen Geschäften, so Dieselben haben. Sobald ich Dero Gesinnung weiß, und Ihnen hierunter dienen kann, so mache mir ein wahres Vergnügen daraus, von Herrn Gleißner, so ich gut kenne, alle Vortheile des ganzen Werkes Denenselben in einem Aufsatze darzustellen. Kurz: Diese Notenstecherey ist gar keiner Schwierigkeit unterworfen, und allgemein anwendbar und vollkommen, und ganz außerordentlich geschwindt. Ich habe zum Vergnügen schon sehr oft abdrucken gesehen."

Merkwürdig ist, daß Franz Anton von Weber in diesem Briefe noch nicht von der Geschicklichkeit seines Sohnes spricht, der sich selbst Kenntnisse in der lithographischen Technik angeeignet und sogar eine neue Presse konstruiert habe. Franz Anton von Weber muß sich um diese Zeit doch noch nicht sicher genug gefühlt haben, durch eigenes Können eine Notendruckerei einzurichten. Senefelder war am 13. Dezember 1799 mit Gleißner zusammen nach Offenbach abgereist, um im Andréeschen Geschäft die oben erwähnte Steindruckerei einzurichten.

Auf einen Brief Härtels vom 4. Januar 1800 antwortet Franz Anton von Weber am 20. März:

„so viel haben selbst gesehen, daß die Noten und Linien auf Stein sehr schön ausgedruckt sind, und der Abdruck sowohl als Schrift sehr sauber und leserlich ist, der größte Vortheil aber mir dieser zu seyn scheint, daß nach Herrn Gleißner eigener gegen mich getanen Äußerung wöchentlich ein Mann allein 14000 Bogen commode abdrucken kann, welches mir sehr beträchtlich scheint."

Inzwischen war Franz Anton von Weber mit seiner Familie nach Freiberg in Sachsen verzogen. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, III, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1800, Seite 69, finden wir unter „Kurze Nachrichten" folgende Ankündigung:

„Der Herr Major von Weber, Vater des neulich genannten jungen Komponisten und Klavierspielers, wird in Freyberg eine Officin für den noch wenig bekannten Stein-Noten-Druck, in welchen unter anderen die vor kurzen angezeigten Variat. seines Sohnes erschienen sind, anlegen. —"

Es ist wohl anzunehmen, daß Franz Anton von Weber über die Versuche der Einrichtung einer Notendruckerei nicht viel herausgekommen ist. Er schreibt am 8. Oktober 1800 an Härtel:

„In Ansehung einer Übereinkunft wegen Mittheilung des Notenwesens, habe ich Ehre Denenselben verlangtermaßen folgende Erklärung abzugeben. Von meiner Seite wird Denenselben oder demjenigen, dem Sie dieses Geschäft anvertrauen wollen, der arcanum entdeckt, vermöge welchem ein ordentlicher Mann in kurzen Wintertagen täglich 2 bis 3 Platten zum Abdrucke, im Sommer aber 3 bis 4 Platten zu liefern im Stande ist. Wovon Sie, nemlich von der Steinplatte in einer Woche eben so viel abzudrucken im Stande sind, als einer von einer Schrift folglich über 1000 Bogen. Der Stein kann nach Beschaffenheit seiner Dicke und innerlichen Güte 20, auch 30 Mal abgeschliffen und neu benutzt werden. 2 Mann erfordern die Pressen zu behandeln. Eine Presse kann circa 30 oder einige dreißig Thaler kosten. Kurz, für circa einhundert Thaler ist das ganze Werk in den Stand zu setzen, um gleich arbeiten zu können, da die ganze Maschinerie sehr einfach ist. Für die Mittheilung und Einrichtung dieses Werkes verlange ich 2000 Thaler, ist Ihnen dieser Vorschlag gefällig, so kommen wir nach Leipzig, sobald Sie es verlangen und richten Ihnen die Sache ein, und stehe von meinem Plane ab, dieses Geschäfte selbst zu bringen, oder zu betreiben."

Diese Korrespondenz zieht sich noch mehrere Monate hin. Im März und Juni 1801 kommen Webers Briefe aus Chemnitz, im Juni und August wieder aus München. Trotz der Anzeige in der Allgemeinen Musikzeitung scheint aber Weber selbst noch nicht zu der Etablierung seiner angekündigten Notendruckerei gekommen zu sein. Carl Maria von Weber wird selbst auch wenig Lust verspürt haben, seinen Vater in diesem Entschluß zu bestärken. Am 31. Dezember 1801

Digitized by Google

sprach Härtel den Wunsch aus, mit Weber über eine Steindruckmaschine zu verhandeln. „Breitkopf & Härtel versprachen auf Ehre, wenn er sie in Stand setze, diese Sache mit Vollkommenheit zu betreiben, sie nicht ohne Erfüllung der von ihm gemachten Bedingungen zu unternehmen."

Am 17. Dez. schrieb Franz Anton von Weber aus Salzburg:

„Mein fleißiger Sohn empfiehlt sich Denenselben ganz ergebenst, und da er so sehr mit Arbeit überhäuft ist, so will er auf die Notendruckerey in so ferne ganz Verzicht thun, da er dadurch an seinem Lieblings-Studio zu sehr verliehren dürfe, ich auch die benöthigten Geschäfte nicht erhalten können, so ich hätte haben müssen. Dahero steht Ihnen die kostbare Druck Maschine für einen convenablen Preis von 200 Thlr. zu Diensten."

Da jedenfalls diese Druckmaschine unbenutzt dastand, drängte Weber nochmals von Salzburg aus am 12. April 1802:

„Lassen Sie doch ja Herrn Andre et Consorten nicht einnisteln, es interessiert mich für Sie edlen Mann zu sehr."

Härtel schien mit der Zeit aber doch die Überzeugung gewonnen zu haben, daß das Angebot Webers mehr oder weniger Schaumschlägerei sei und endete die fruchtlose Korrespondenz am 30. August 1802 mit den Worten:

„Wir sind nun ganz gewiß, daß Ihnen die wahre Procedur dieser Sache nicht bekannt war, sondern nur wenige unwesentliche Umstände davon. Wir möchten in der That ein wenig böse auf Sie seyn, daß Sie uns so gewiß versicherten, das Verfahren genau zu kennen, und uns einen so langen vergeblichen Briefwechsel führen ließen." —

Hiermit enden die Weberschen Versuche auf dem Gebiete der Lithographie. Ein positives Ergebnis haben sie jedenfalls nicht gebracht.

Wenn wir an die unsterblichen Werke denken, die Carl Maria von Weber der Menschheit geschenkt hat und die uns heute noch in gleichem Maße erfreuen, müssen wir dem Schicksal dankbar sein, das talentvolle Kind vor unnützen lithographischen Spielereien bewahrt zu haben.

LITERATURANGABEN

[1] Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, von Max Maria von Weber. Erster Band. Mit Porträt. Leipzig: Ernst Keil 1864.

[2] Gottfried Härtel. Sonderdruck. Aus Breitkopf & Härtel-Gedenkschrift und Arbeitsbericht von Oskar von Hase.

[3] Alois Senefelder. Sein Leben und Wirken. Ein Beitrag zur Geschichte der Lithographie von Carl Wagner. Leipzig: Giesecke & Devrient 1914.

VERGIL UND DER KUPFERSTICH

VON DR. E. ODERMANN, LEIPZIG

Das Vergiljubiläum des Jahres 1930 hat neben den literarisch-künstlerischen Würdigungen, die für ein neues Verständnis des heute vielleicht über Gebühr gering geschätzten Dichters werben wollen, auch verschiedene beachtliche Versuche veranlaßt, das reiche Material seiner zahllosen Ausgaben und Bearbeitungen jeder Art buchgeschichtlich zu verwerten. In erster Linie ist dabei, wie begreiflich, das handschriftenkundliche und druckhistorische Moment berücksichtigt worden[1], zuungunsten eines andern, in seiner Eigenart ebenso interessanten und ergiebigen Gebietes: der Illustration. Von den Bilderhandschriften der ersten nachchristlichen Jahrhunderte bis zu A. Maillols Holzschnitten in der Prachtausgabe des Grafen Keßler begegnen wir immer neuen, die verschiedensten Stufen kunsttechnischer Entwicklung und künstlerischen Könnens widerspiegelnden, illustrativen Auseinandersetzungen mit Vergils Dichtung. Nicht in einer großen zentralen Leistung, sondern in dieser bunten Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten und Gesichtspunkte, dem Neben- und Durcheinander der Entwicklungslinien liegt der Reiz, freilich auch die Schwierigkeit einer historischen Gesamtdarstellung; das gilt in wenig gemindertem Maße auch von dem wichtigen Abschnitt, über den, dem Hauptthema dieses Bandes entsprechend, hier eine Übersicht gegeben werden soll[2].

Die Anfänge der Kupferstich-Illustration zu Vergil liegen auf-

Digitized by Google

fällig spät. In den zahlreichen Drucken der Inkunabelzeit, zu denen auch einige illustrierte Ausgaben aus Florenz, der Heimat des italienischen Stiches, zählen, sind bis heute keine chalkographischen Bildbeigaben nachgewiesen; aber auch für das folgende Jahrhundert, selbst für seine späteste Periode, fehlt es durchaus an sicheren Spuren. Die im wesentlichen vom Einfluß der großen Illustrationsfolge der Giunta (1550) beherrschten venezianischen Editionen weisen kein Gegenstück zu Gryphius' Ovid von 1584 auf, Deutschland wie Frankreich verwenden bis über die Jahrhundertwende hinaus lediglich den Holzschnitt, und auch Plantin kennt für seine drei Ausgaben von 1564, 1572 und 1575 die gestochene Druckermarke nicht. Als älteste Anwendung des Kupferstiches auf die Werke unsres Dichters wird bis auf weiteres das Titelblatt der ersten *Elzevier*-Ausgabe von 1622[3] gelten müssen. Unter Benutzung eines in diesem Jahrhundert häufig verwerteten Motivs ist hier die lorbeerbekränzte Büste Vergils in die oberste Wölbung einer rundbogigen, von zwei korinthischen Säulen flankierten Nische gestellt, deren Pfeiler in ihrem unteren Teil links durch die Gestalt der Muse mit aufgeschlagenem Buch, rechts durch die eines behelmten Kriegers verdeckt werden, während zwei aufeinander zufliegende Genien den Raum über der Rundung ausfüllen. Die breite, im Gegensatz zur sonst stark betonten Schraffierung weiß gehaltene Fläche unterhalb der Büste trägt den Titel, der (von zwei Platten oben und unten abgegrenzte) Sockel in einem rechteckigen Ausschnitt das Impressum. Das künstlerisch recht unbedeutende, übrigens namenlose Bild erscheint, im Grundmotiv (abgesehen von der eingefügten Druckermarke) fast unverändert in der originellen Miniaturausgabe von *Jean Jannon* in Sedan (1625, hier „Tavernier" gezeichnet)[4] und, unter Umstellung der beiden Gestalten, in dem stark von ihr beeinflußten Bändchen der *Blaeuschen* Offizin von 1637[5]. Schon ein Jahr früher waren die *Elzevier* in ihrem zweiten Vergil, einer ihrer künstlerisch hervorragendsten Leistungen, zu der schöneren und eindrucksvolleren Titeleinfassung des mit mächtigem Flügelschlag emporstrebenden, das gerollte Titelblatt in den Klauen tragenden Schwanes übergegangen, der hinter schwarzen Wolken hervor von den kräftig durchscheinenden Sonnenstrahlen getroffen wird. Wie dieses Motiv in den späteren Ausgaben der Familie festgehalten und von den holländischen Verlegern des späteren 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts (Farnabius und anderen), meist unter Kombination mit dem älteren Titelbild oder mit Szenen aus Vergils Dichtung, gewöhnlich mit sehr wenig Glück, nachgeahmt wird, tritt von nun an regelmäßig zu Beginn der Äneis die gefaltete Karte auf, die von den Möglichkeiten des Stiches für die verschiedene Gestaltung der zahlreichen Namen reichlich Gebrauch macht, aber (außer bei einigen wenigen der Nachahmer) keinerlei begleitende Bilddarstellung bringt. Sachlich wie räumlich in die Nähe der Niederlande gehört auch der vierteilige, in seinem komplizierten Aufbau und seiner Schmuckform ausgeprägt barocke Titel zur Kölner Folioausgabe von 1628 (Textfassung von *La Cerda*)[6], anscheinend der erste seiner Art in Deutschland.

Die nächste Entwicklungsstufe des Stiches, der Übergang zum Buchornament, ist für den Vergildruck zunächst mit Frankreich verknüpft. In dem Monumentalwerk der *Pariser Königlichen Druckerei* von 1641[7] finden sich zum ersten Male die drei Schmuckelemente des späteren französischen Buches zusammen: Die Kopfleiste, die, bei sparsamer und einfacher Gruppierung und Motivwahl, doch durch die Verwendung der geschwungenen und gelappten Linie bereits auf das 18. Jahrhundert vorausweist, die quadratisch in wechselndem Rahmen bald (meist mit durchschimmernden weißen Zierformen) schraffierte, bald von einem einfach umrissenen Bild ausgefüllte Initiale, in starkem Gegensatz zu beiden die erheblich reicher, gelegentlich fast wappenartig gestaltete, selbst für die Ausmaße des Bandes übergroß und plump wirkende Schlußvignette, sämtlich in heller Tönung, die sich im Titelblatt zu einer eigentümlich silbrig verschwimmenden Beleuchtung steigert, und mit Ausnahme der Initialen ohne Umrahmung unmittelbar auf den Grund gesetzt. Wenige Jahre später erscheint, gleichfalls in Paris, die erste Illustrationsfolge: 12 Stiche von *Abraham Bosse*[8], die in Halbseitenhöhe die einzelnen Bücher der eigenartigen, sonst bis in die Ornamente hinein in gedruckter Schreibschrift gehaltenen Ausgabe *Moreaus* (1648) eröffnet, technisch durch die eigenartige Verwendung des Helldunkels nicht uninteressant, im übrigen wohl die steifste und unlebendigste unter den bildlichen Interpretationen des Dichters, die über die staf-

Digitized by Google

fagenhafte Anordnung von Bauten, Heeresbewegungen usw. fast nirgends hinauskommt (in verkleinerter Form in der Übersetzung *Perrins* von 1664 reproduziert). Einfacher und lebensvoller, aber in ihrer reizlosen Komposition und nüchternen, skizzenartigen Ausführung wenig anziehend, sind die von *François Chauveau* hergestellten Tafeln zur Prosaübertragung des Abbé *de Marolles* (1649)[9].

Weit stärker als an den zeitgenössischen französischen Bearbeitungen läßt sich der Einfluß der großen Pariser Ausgabe an dem ähnlich angelegten Werk beobachten, das, 1654 mit englischem, 1658 und 1663 mit lateinischem Text, die Klassikerausgaben der Londoner Offizin *Roycrofts* eröffnet[10]. Die Übereinstimmung erstreckt sich außer auf Format und typographische Gestaltung vor allem auf den (mit Ausnahme der Schlußvignette) jedem Buch, auch der Bucolica, vorangehenden Buchschmuck, der freilich in der Einzelausführung (längliche, umrahmte Leisten mit zum Teil ziemlich figurenreichen, öfters den Inhalt des Textes berührenden Darstellungen auf dunklem Grunde, große Initialen mit einfacher Schraffierung und doppeltem, einheitlich verziertem Rahmen) sehr stark von seinem Vorbild abweicht. Roycroft durchaus eigen sind die ganzseitigen Illustrationen, die sich in gleicher Anzahl in keinem späteren Vergildruck wiederfinden. Im ganzen enthält der Band (mit Einschluß der üblichen Karte) 104 Tafeln, die sich ziemlich regelmäßig (je eine auf jede Ekloge, meist 5 bzw. 6 auf jedes Buch der Georgica und der Äneis) über die einzelnen Gedichte verteilen. Dem aristokratisch-repräsentativen Charakter dieser Ausgabe gemäß wird jedem der Blätter, neben dem entsprechenden, in Schreibschrift wiedergegebenen Versen, Name und Wappen der Persönlichkeit beigegeben, der es gewidmet ist. Die Entwürfe gehen auf *F. R. Cleyn*, die Ausführung auf eine Reihe bekannter, damals in England lebender Künstler zurück: 43 stammen von *Wenzel Hollar*, der bereits durch seine Tätigkeit an der Polyglottbibel mit Roycroft in Verbindung getreten war, 36 von *P. Lombart*; außerdem ist *Faithorne* mit zwei (darunter das schöne Eingangsbild des wissenschaftlichen Redaktors Ogilvy), *Carter* und *Richer* mit je einem Bilde vertreten. Ein weiteres wird mit „R. fecit" (vielleicht ebenfalls Richer) bezeichnet; 19 (ein zwanzigstes ist durch Parthey für Hollar gesichert) sind anonym. Eine Würdigung des künstlerischen Gehaltes hat zunächst zwischen Vorlage und Stich zu scheiden. Über jene hat Hollars Bio- und Bibliograph Parthey[11] geäußert: „sie gehöre in der Anordnung zu den geschmacklosesten und geziertesten Vorstellungen, die man finden könne" — in dieser Allgemeinheit zweifellos ein übertrieben hartes Urteil. In Wahrheit stehen den allerdings zahlreichen Zeichnungen Cleyns, die durch konventionelle Leere, Steifheit oder Unangemessenheit der Haltung und des Ausdruckes, unorganisches Einmengen moderner Elemente in die Kleidung, gelegentlich bis an die Grenze der unfreiwilligen Komik auffallen, eine Reihe andrer, die diese Züge nur schwach hervortreten lassen und, besonders in den Bucolica wie am Anfang der Georgica, einige wirklich schlicht und wahr empfundene Kompositionen gegenüber (die beste ist wohl die schöne Gruppe der dahinschreitenden Jünglinge in der neunten Ekloge); ein Vergleich etwa mit Bosses Illustrationen würde zweifellos zu einer noch günstigeren Gesamtauffassung führen. Unbestreitbar ausgezeichnet ist großenteils die Ausführung. Der gewöhnlich warme und kräftige, bei Lombart meist noch etwas dunklere Ton ermöglicht eine wirksame Kontrastierung von Vorder- und Hintergrund, die besonders Hollar, dem großenteils die idyllischen Partien zugefallen sind, Gelegenheit zur Entfaltung aller Zartheiten geben, deren seine Landschaftsdarstellung fähig ist; im ganzen weniger fein sind die Kampfesszenen ausgefallen. Völlig aus dem Rahmen der üblichen Ausführung fallen mehrere ganz weißlich getönte Tafeln sowie, auch in der Gesamtauffassung, der eine Beitrag Richers (Cäsars Ermordung, zu Georgica II). Die heute noch in England geschätzten Illustrationen kehren gegen Ende des Jahrhunderts nochmals vollzählig und mit dem Titelbild der Pariser Edition in der drucktechnisch ähnlich angelegten, übrigens auf den Buchschmuck sonst völlig verzichtenden Übersetzung *Drydens* (1697)[12] wieder, ohne natürlich die Frische und Schärfe der älteren Abzüge zu erreichen.

Als selbständige Fortsetzung der 1641 beginnenden künstlerischen Entwicklung läßt sich auch die (von 1682 datierte) zweite Fassung der *„Editio ad usum Delphini"*[13] auffassen, die unter den drei vorhandenen Ausgaben (erste von 1675, dritte von 1726) von jeher, allerdings zunächst um ihrer typographischen Schönheit und Übersichtlichkeit willen, als die

Digitized by Google

beste gegolten hat. Der gesamte Buchschmuck gehört dem Entwurf und größtenteils auch dem Stich nach *L. Cossin* an. Außer dem als Tafel dem Titelblatt vorangehenden Eingangsbild (Rettung Arions durch den Delphin), das nach Erfindung und Technik nicht über den Durchschnitt hinausragt, und der frischen, mit gutem architektonischen Blick in das Textbild eingegliederten Puttendarstellung des Titelblattes erscheint die Illustration nur in Gestalt der (zu Beginn der Vorrede und der drei Gedichte auftretenden) Kopfleisten, deren Gegenstände dem folgenden Text entnommen sind, und der Initiale, die mit doppeltem verzierten Rande, grauer heller Schraffierung und einfachen, geschmackvollen Illustrationsmotiven in weißer Tönung ebenso regelmäßig eingefügt ist. Künstlerisch wie technisch am höchsten steht der (übrigens nicht von Cossin ausgeführte) Stich der dritten Leiste, der in kräftiger, von der Blässe der vorangehenden Partien scharf abstechender Tönung die römische Wölfin mit ihren menschlichen Säuglingen, umgeben von gut gruppierten Waffen, darstellt. Auch die Übersetzung Marolles findet in der des Herrn *v. Martignac* (1708) eine in Charakter und künstlerischer Bedeutung ihrer Stiche ihr entsprechende Nachfolgerin.

Für die Niederlande beginnt mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine stellenweise Loslösung vom Vorbild des Elzeviertypus. Schon 1680 war in *Leiden* eine dreibändige Ausgabe mit Titelblatt und 14 Bildtafeln erschienen (je eine für Bucolica und Georgica, 12 für die Äneis: eine Regelung, an der die späteren niederländischen Ausgaben festhalten; sämtlich von Appelmans gestochen), die jedoch in ihrem geistlos-vulgären Ausdruck und ihrer mittelmäßigen Ausführung keinen künstlerischen Fortschritt bedeuten[14]. Sehr erheblich höher stehen zwei in Anlage und Ausstattung nahe miteinander verwandte Drucke einer etwas späteren Zeit, der *Leeuwardener* von 1717[15] und der Amsterdamer des *Wetstenius* 1746[16]. Beide benutzen die Illustration zur Gliederung und Belebung der eintönigen, stets mit übereinander gestelltem Text und Kommentar angelegten Seitenmassen und verwenden sie in der Form des jedem Buche vorangeschickten, oft halbseitengroßen Kopfbildes, zu dem im einen Falle die Vignette, im andern die Initiale als Ergänzung hinzutritt. Dennoch ist der Geist, aus dem heraus illustriert wird, in beiden Ausgaben wesentlich verschieden. Die von *Houbraken* entworfenen und von *Pool* gestochenen breiten Stücke des Leeuwardener Textes (im ganzen 15, da auch die kleineren Gedichte mit je einem Stich bedacht sind) verraten, trotz des unverkennbaren französischen Einflusses, ihre niederländische Herkunft in der reichlichen und systematisch abgestuften Verwendung des Helldunkels, wie es bis zu Gérard und Girodet nicht wieder erscheint, ferner durch eine stellenweise stark hervorbrechende, freilich auch leicht an das Vulgäre streifende lebendige Natürlichkeit (Gastmahl der Dido, Äneis II), ferner gelegentlich durch die minutiöse Ausführung sachlicher Einzelheiten, besonders in den eigenartigen, in einem Teil der Äneis zu ovalen Bildern von Halbseitengröße entwickelten Vignetten. Darstellung und Ausdruck der Person erscheint, wo sie nicht von den Licht- und Schattenwirkungen getragen werden, oft auffallend plump und ungenau. Die vierbändige Edition von 1746, die in buchkundlich interessierten Kreisen auffällig wenig beachtet wird, gehört dagegen zu den saubersten und vornehmsten dieses Jahrhunderts. Die 14 im Verhältnis zum Gesamtraum etwas kleineren Kopfleisten (die Vorlagen stammen von *Dubourg*, ihre Ausführungen meist von *Folkema*, zum kleineren Teil von Tanjé) legen, unter Verzicht auf stärkere Helldunkel-Wirkung, den Nachdruck auf klarste und genaueste Ausführung der Gestalten, und dieser äußeren Sauberkeit entspricht, trotz des gelegentlich auch hier nicht fehlenden falschen Pathos und einzelner Mißgriffe im Ausdruck, eine eigenartig edle Anmut der einzelnen wie der meist einfach gestalteten Gruppen, durch die doch dramatische Kraft, wie sie in dem zürnenden Poseidon (Äneis I) oder der die Flügel des Janustempels öffnenden Juno (VI) sich entlädt, in keiner Weise ausgeschlossen wird; zu den schönsten Szenen dieser Bilderfolge gehört die (stark über ihre Leeuwardener Parallele emporragende) Unterredung der Hirten am Anfang des Bandes. Jedem der Hauptstücke ist eine, auch in der Helligkeit und Feinheit der ausführenden ihm ebenbürtige mittelgroße Initiale beigegeben, während gestochene Vignetten hier fehlen. Für den Einfluß der kurz vorher in Italien beginnenden wissenschaftlichen Reproduktionsunternehmen zeugt das hier zum erstenmal erscheinende, von Frankendahl gestochene Faksimileblatt nach einer Seite des Mediceo-Laurentianus. Das etwas überladene Titelbild ist aus einer zwei

Digitized by Google

Jahr älteren, im Stil der Elzevier gehaltenen, Oktavausgabe desselben Verlegers übernommen.

In den Jahren, in denen die Ausgaben des Wetstenius erschienen, nimmt für Frankreich jene Wendung der Illustrations- und Ornamentgestaltung ihren Anfang, die durch den Namen des jüngeren *Cochin* bezeichnet wird. Wir besitzen von ihm zwei, trotz des geringen Zeitabstandes erheblich voneinander abweichende Bildfolgen, beide aus der Zeit seines jungen Ruhmes und seiner unerschöpflichen Produktivität. Die erste von ihnen, zur lateinisch-französischen Ausgabe des Abbé *Desfontaines* (Quillau 1743)[17], gewinnt noch ein besonderes Interesse durch die Mitarbeit des älteren Cochin, der, wie bei vielen andern Arbeiten dieser Periode, die Entwürfe seines Sohnes (hier mit zwei Ausnahmen) im Stich ausführte. Den etwas herberen Gesamtcharakter, der sich in dem größeren Format, der schärferen Type wenigstens des französischen Prosatextes, den kräftigen Holzschnittleisten und der in derselben Technik hergestellten, der Ausführung nach an die Vorbilder des 16. und 17. Jahrhunderts erinnernden Initialen unverkennbar ausprägt, entspricht durchaus die Manier des Stiches, der durch kräftige Kontrastierung von Schwarz und Weiß, flüchtigere Umrisse mit häufiger Anwendung weißer Flächen und oft wirkungsvoller Schraffierung die Tiefe des Bildes, den Gegensatz von Vorder- und Hintergrund bewußt zu steigern sucht. Wo, wie im Harpyienkampf im dritten Buch der Äneis, diese (übrigens verschieden stark ausgeprägte) Manier durch starke Bewegungsmomente unterstützt wird oder (so in der derben Faustkampfsszene vor Buch V) die Knappheit der Umrißzeichnung den Gestalten eine fast holzschnittartige Kraft verleiht, hinterlassen die Illustrationen einen stärkeren Eindruck. Doch fehlt es auch diesen Partien und besonders den stärker hervorgehobenen Vordergrundgestalten, besonders dem rokokohaft anmutigen Äneas, an wirklichem dramatischem Leben; andere Stücke (Äneis IV, XII) sind durchaus konventionell, und unter den Illustrationen der beiden kleineren Gedichte (Band I) tritt nur die häuslich gemütliche, an die späteren Arbeiten Eisens erinnernde Darstellung zu Georgica II etwas eindrucksvoller hervor. Einen starken Unterschied gegenüber der Technik Cochins zeigt die gleichmäßigere Gesamtauffassung der beiden von seinem Sohn ausgeführten Stiche (Äneis IX und X), übrigens der dramatisch bewegtesten der Ausgabe. Nur zwei Jahre später übernahm Cochin zum zweiten Male die illustrative Ausstattung einer Vergiledition. Er war inzwischen mit der Firma *Barbou* in Verbindung getreten, die, nach einem ersten, künstlerisch sehr unbedeutenden Versuche einer illustrierten Ausgabe (1729), unter dem Namen des Verlegers Coustelier einen Vergil in drei Bänden herausbrachte[18]; ihm folgten 1754 und 1767, nunmehr unter Bezeichnung des wirklichen Herausgebers, noch zwei Auflagen. Die Ausstattung, die, ebenso wie die ganz gleichartige der Lucretiusausgabe von 1744, auf *C. Duflos* zurückgeht, bezeichnen den Höhepunkt des Rokokostiles in den Ausgaben unsres Dichters. Mit dem zierlichen Oktavformat und der nach Prosa- und Verspartien variierten entsprechenden Type verbindet sich der Buchschmuck zu einer organischen Einheit. Wenn die wissenschaftlichen Abschnitte mit ihren einfachen, zum Teil nur in Strichform ausgeführten Ornamenten schon auf die Schlichtheit späterer Druckgestaltung vorausweisen, so erreicht in den Gesängen selbst die Verbindung von Kopfleiste, Initiale und Schlußvignette, wie sie zum ersten Male 1641 aufgetreten war, ihren künstlerischen Höhepunkt. Geschwungene Linien und das Lappenornament sind in den breiten, vielleicht allzu anspruchsvollen, über den Überschriften ruhenden Kopfleisten zu den üppigsten Verschlingungen und Variationen verwendet. Die Gruppierung der beiden symmetrischen Seitenornamente um den bald isolierten, bald dicht mit einem Gewirr von Linien umsponnenen Hauptgegenstand, die wechselnde Durchwirkung des Musters mit Girlanden und Ketten aller Art, die Unterbrechung durch gerade Grundlinien, die häufig auftretende Einfügung bildlicher Ornamente, die gelegentlich sich zu besonderen kleinen Illustrationen ausgestalten, zeigen eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Form. Das Gegenstück bilden die fast regelmäßig am Schluß erscheinenden, in den Grundmotiven dieselbe Beschwingtheit zeigenden, sonst aber stets einfachen und knappen Vignetten, die nur gelegentlich größere Ausdehnung annehmen; auch sie sind im Gegensatz zu den Holzschnitten der viereckigen Initiale im Kupferstich gehalten. Diesem Gesamtbild müssen sich auch die Illustrationen Cochins einfügen, deren Stich gleichfalls von Duflos stammt. Nicht nur die Technik mit ihrer warmen und gleichmäßigen Tönung entspricht der der

Digitized by Google

Ornamente, auch die Motive sind trotz einer gewissen Familienähnlichkeit mancher Stellen (Äneis IX gegenüber X bei Quillau) von den früheren durchaus verschieden. An Stelle der dramatischen Momente treten vielfach Szenen friedlichen, gleichsam bürgerlichen Charakters (das XII. Buch der Äneis zeigt den Wechsel besonders prägnant), wie denn auch die, freilich hinter Eisens Arbeiten stark zurückstehenden Gestaltungen der Georgica (I und II) und wiederum des V. Buches in der Äneis unter ihnen die ausgesprochenste Naturwahrheit zeigen; wirkliche innere Bewegung tritt noch am stärksten in der Eingangsillustration hervor, die den Schmerzausbruch der kaiserlichen Familie bei den erinnerungsschweren Worten „Tu Marcellus eris" in scharfem Gegensatz zur ruhigen Haltung des vorlesenden Dichters vorführt. Die späteren Ausgaben, wie die von 1754, zeigen die Bilder in wesentlich unschärferer Gestalt; den Bänden der Ausgabe von 1767 (mit Ausnahme des ersten) fehlt, der Zeitrichtung entsprechend, bereits jeder Buchschmuck.

Die nicht unbedeutende zeitliche Lücke, die zwischen Cochins zweiter Arbeit und den folgenden Leistungen französischer Vergil-Illustrationen liegt, wird ausgefüllt durch eine im wesentlichen außerhalb Frankreichs verlaufende Entwicklungsreihe ganz andern Charakters. Einer stark philologisch-archäologisch interessierten Zeit, wie es das 18. Jahrhundert für Italien unzweifelhaft war, mußte es naheliegen, die Miniaturschätze der antiken Manuskripte, die sich im Vatikan so reichhaltig zusammengefunden hatten, mit Hilfe der zeitgenössischen Bildtechnik zu erschließen. Schon 1677 war der inhaltsreichste der Vergilcodices (Vat. 3225), allerdings ohne den begleitenden Text, in einer (1725 noch einmal aufgelegten) Kupferstichausgabe reproduziert worden. Den wichtigsten Wendepunkt auf diesem Gebiete bezeichnet das Jahr 1741. Rasch nacheinander erschienen in Rom, auf Anregung des Kardinals Camillo Massimo, die erste vollständige Nachbildung der genannten Handschrift[19] und in Florenz, gleichfalls zum ersten Male, eine gedruckte Wiedergabe des (für die Gestaltung des Wortlautes maßgebenden) *Mediceo-Laurentianus*[20]. Die wie ihre Vorlage völlig illustrationslose Florentiner Ausgabe benutzt den Kupferstich in der Hauptsache nur für ein noch starke barocke Nachklänge enthaltendes Titelbild; weit ausgiebiger verwendet wird sie natürlich in der ***römischen Edition***, die neben dem (außer drei gestochenen Schriftproben) überall typographisch gestalteten Text, dem Titelblatte und einer geschmackvoll als italienische Landschaftsdarstellung ausgeführten Initiale 56 Bildreproduktionen (neun davon aus einem zweiten wichtigen Codex, Vat. 3867) in einer dem Original möglichst entsprechenden Verteilung enthält. Künstlerisch-technisch betrachtet, sind die Illustrationen größtenteils ausgezeichnet und verdienen das Lob, das im Vorwort dem Stecher, Petro *San Bartoli* von Lucca, gespendet wird, vollauf. Die Tönung ist meist strahlend warm, die Ausführung der Umrisse klar und scharf, die Herausarbeitung der meist leicht beschatteten Körper von plastischer Kraft, die doch einen malerischen Reiz nicht ausschließt. Nicht so unbedingt ist die Frage nach dem dokumentarischen Wert der Illustrationen zu bejahen; bei einem Vergleich mit dem ausgezeichneten phototypischen Faksimile der Vaticana von 1899 treten trotz aller beabsichtigten Treue die Unterschiede sehr deutlich hervor. Daß die eigenartige bräunliche oder bläuliche Tönung der Vorlage sich im Kupfer nicht wiedergeben läßt, ist selbstverständlich; auch die unbestimmten, verschwommenen oder verstümmelten Gestalten sind nicht mit voller Genauigkeit übertragbar. Bedenklicher, nach unsern Begriffen, erscheint es, daß der Künstler gelegentlich im einzelnen bewußt „stilisiert" hat. So haben die bei aller Undeutlichkeit doch stark individuell verschiedenen Gesichter einen glatten Normaltypus erhalten, der den Gesamteindruck stark verändert, die spitzen Wipfel der Bäume sind durchgängig in runde, üppige Kronen verwandelt usw. Willkürliche Veränderungen im Aufbau erscheinen indes, von einigen Kleinigkeiten abgesehen, fast nur dort, wo die künstlerische Notwendigkeit zu einer Ergänzung unvollständiger Vorlagen drängte.

Bartolis Leistung äußert ihren Einfluß zunächst in der Entstehung einer Reihe von Ausgaben, die, meist im bunten Nebeneinander, Reproduktionen des verschiedensten, mit Vergils Poesie irgend in Verbindung stehenden archäologischen Materials zusammenstellt. Die älteste darunter, zwei kleine Oktavbändchen in (außer einem Widmungsbild für den Prinzen von Wales und einer Landschaftsdarstellung nach Bartoli) rein typographischer Gestaltung stammt von der

Digitized by Google

Londoner Firma *Knapton & Sandby*[21]. Die Bilder, im ganzen 58, sind ausschließlich in Tafelform eingefügt und stellen, ziemlich unregelmäßig über beide Bände verstreut, als wissenschaftliches Beiwerk zum Text antike Münzen und Gemmen (diese besonders zahlreich), Miniaturen, Statuen usw., öfters mit nur sehr vager Beziehung zum Dichter, nebeneinander. Künstlerische Zwecke werden, im Gegensatz zu den Werken eines Bartoli oder Ambrogi, nicht angestrebt. Die Stücke sind schlicht und nüchtern nach Größe und Bedeutung zu drei bis vier oder auch einer Gruppe in einem Bild zusammengefaßt (Unterteilung durch einfachen Strich); die Rundung der Münze usw. wird gewöhnlich in primitiver Art wiedergegeben und der Gegenstand von einem schraffierten Hintergrund hell abgegrenzt. Die Grundtönung ist gelegentlich auf derselben Tafel verschieden, meist allerdings hell; die Nachbildung größerer Gemälde zeigt in korrekter Weise, aber ohne höhere ästhetische Ansprüche, Licht und Schatten. Von Stechern sind *J. S. Müller*, der im ersten Bande vorherrscht, für die späteren Partien J. Donneau und vor allem der mit einigen guten Leistungen vertretene *C. Grignion* genannt.

Zielen ganz ähnlicher Art verdankt die, soweit wir wissen, einzige rein chalkographische Ausgabe des Vergil, deren Beginn nur wenige Jahre später fällt, ihre Entstehung. Sie ist nicht nur hinsichtlich des Grundgedankens und der der Geldbeschaffung, sondern ebenso in der Einzelredaktion, das Unternehmen eines Privatmannes, des Rufforther Bürgermeisters *Heinrich Justice*, der in der gewaltigen Menge seiner Münzen-, Gemmen- und Statuenreproduktionen (die Zahl der Bildbeigaben beträgt im ganzen 767) die Ergebnisse eines begeisterten, großenteils an Ort und Stelle getriebenen Studiums niederlegt. Das fünfbändige Werk (die drei mittleren Teile enthalten die Äneis, der letzte, von Chr. Saxius verfaßte, den Index) erschien während des Jahres 1757 in einer Oktav- und einer Kleinquartausgabe[22]. Nicht vollkommen geklärt ist die Frage nach den beteiligten Künstlern; das ausführliche Vorwort nennt unter den Entwerfern den im Vatikan tätigen Zeichner Fidenza und den französischen Maler *Charles de la Traverse*, als Stecher den Venetianer *Pitteri*, der in der Tat einen Teil der Bilder mit vollem Namen oder seinen Initialen bezeichnet hat. Die Herkunft der andern, anonymen Figuren und vor allem des Textstiches bleibt dabei ungesichert; sie wird von früheren Bibliographen entweder auf einen zweiten Stecher aus Venedig, *Marc Villieri*, oder auf eine Gruppe niederländischer und englischer Künstler zurückgeführt. Die Textgestaltung (mittelgroße Buchstaben mit dem gewöhnlichen Abstand nach den Rändern hin, 34 Zeilen auf der Seite, Verszahlen und Seitenüberschriften, die Vorrede in Schreibschrift) entspricht durchaus der normalen typographischen; die ausgesprochen schwarze Färbung hebt sich kräftig von dem etwas gelblichen Papier, aber ebenso auch von den fast durchgängig fahl getönten Bildbeigaben ab, die, künstlerisch sorgfältiger und lebendiger als die Tafeln Knaptons ausgeführt, teils aus dem weißen Hintergrund, teils aus einer selten einfach, meist durch unterbrochenen Strich dunkelgrau schraffierten Ebene mit eigenartigen Schattierungseffekten oder gelegentlich rein weiß hervortreten. Sie verteilen sich ohne bestimmten Grundsatz, allerdings stets unter Vermeidung der unkünstlerischen Zusammendrängung verschiedener Übersichten zu einem Ganzen, bald als Sondertafeln (in diesem Falle meist mit punktierter ovaler Einfassung), bald als Kopfleisten oder Schlußvignetten verschiedenster Größe und Form (diese meist ohne Umrandung) über sämtliche Bände; mit besonderer Vorliebe wird (ein Vorgang, der sich in entsprechender Konsequenz sonst nirgends findet) die Initiale trotz ihres Kleinformates regelmäßig für die Wiedergabe oft wichtiger Stücke benutzt, wie überhaupt der Herausgeber wenig Wert auf Abstufung der Größe nach Bedeutung des Objektes legt und dadurch, wie natürlich auch hier durch die Art des technischen Verfahrens, seiner Reproduktion einen Teil ihres dokumentarischen Wertes nimmt. Trotz dieser Schwächen bildet das merkwürdige Werk nicht nur ein im wesentlichen für sich stehendes künstlerisches Kuriosum, sondern auch eine noch heute nicht unwichtige Fundgrube wissenschaftlichen Materials.

Das nächste Stück der 1741 eröffneten Reihe, das wieder von seinem Vorgänger nur durch eine kurze Zeitspanne getrennt ist, die dreibändige Prachtausgabe des Jesuiten Antonio *Ambrogi*[23] (Rom, bei *J. Zempel*, 1763 bis 1765), vereinigt, wie in ihrer Textgestaltung, die zwischen Wortlaut und Kommentar noch eine italienische Übersetzung einschiebt, so auch in der Ausstattung alte und neue Elemente zu einem eigenartigen Gesamteindruck. Die dem ersten und zweiten Bande voraus-

Digitized by Google

geschickten Widmungsblätter an den König von Sardinien, noch stärker die Kopfleiste der an ihn gerichteten Vorrede, sind ausgeprägtester, prunkhafter Barock. Aber fast unmittelbar, stets mit besonderer Vorliebe in die Anfangspartien verlegt, folgen in sämtlichen Teilen in Initialen- oder noch öfter in Leistenform ausgezeichnet schöne Darstellungen italienischer Landschaften – ein in dieser Ausdehnung ganz neues Moment der dokumentarischen Illustration. Den Text begleiten, regelmäßig als längliche Kopfbilder über den Titel oder die Seiten der entsprechenden Dichtung gestellt, die Miniaturen aus Bartolis Werk durchweg in vortrefflicher, an Weichheit des Tones öfters die Vorlage übertreffenden Ausführung; die erheblichen Zwischenräume werden in üblicher Weise durch Wiedergabe antiker Gemälde, Statuen oder Münzen (mit Vorliebe ist das Museum Kircher benutzt) ausgefüllt, deren weißliche Schraffierung sich von den satteren und tieferen Tönen der Illustrationen und Initialen stark abhebt. Die freischaffende Phantasie kommt außer in einem Teil der Initialen in den, nach Verteilung und Höhe ziemlich unregelmäßigen, Schlußvignetten zur Geltung, die besonders die Bucolica und Georgica in großer Menge begleiten. Das einigermaßen unorganische Durcheinander verschiedener Sachinhalte und Ausdrucksformen, das so entsteht, wird, wie durch die Ausdehnung des Bandes und die dadurch ermöglichte Verteilung über weite Flächen, so durch die gleichmäßig hervorragende Ausführung, sehr stark gemindert. Die Illustration, besonders die Reproduktionen nach dem vatikanischen Codex, sind großenteils anonym; unter den Namen, den wir begegnen, treten besonders *M. Carloni* und *I. Benedetti* hervor, daneben der Zeichner Paolo Panci, die Stecher J. Beheim, F. Morhyn und noch mehrere andere. Eine zweite Auflage des Werkes erschien in demselben Verlag 1770; mit ihr schließt vorerst die Entwicklung der wissenschaftlichen Kupferillustrationen, um nach längerer Zwischenzeit nochmals in einen eigenartigen Spätling auszumünden.

In den Jahren 1767 bis 1775 war in Leipzig die wissenschaftlich epochemachende, noch für die heutige Textkritik maßgebende Ausgabe von *Chr. G. Heyne* erschienen. Die erste Auflage, die auch typographisch nichts Bemerkenswertes bietet, verwendet keinerlei Illustrationen. Erst 1800 entschloß sich der Verleger *Caspar Fritsch*, der in diesem Jahre erscheinenden dritten Fassung eine Anzahl von Stichen, natürlich ausgesprochen wissenschaftlichen Charakters, beizufügen[24]. Dem inzwischen zur Herrschaft gelangten Typus des Buches entsprechend ist jeder Schmuck innerhalb des Textkörpers, aber auch jede Verwendung von Tafeln ausgeschlossen, so daß die 204 Illustrationen in der Hauptsache als Kopfleisten oder Schlußvignetten, allerdings im ungewöhnlichen Ausmaße, erscheinen; sie stehen breit, oft halbseitengroß und meist ohne Trennung durch einen Rand, über dem typographischen Teil. Die Technik ist im wesentlichen gleichförmig, die helle, leichte Tönung wiegt, von wenigen Ausnahmen abgesehen (wie dem eigenartigen Turmbild im dritten Exkurs zu Buch I der Äneis), durchaus vor. Die Verbindung von Text und Bildbeigaben ist bei der sparsameren Verteilung der vorhandenen Stücke (Kopfleiste über jedem Bogen und über den meisten Exkursen, Schlußvignette meist nur nach Dichtungen) selbst sinnhafter, die Auswahl der Vorlagen gehaltvoller; der Inhalt wird fast nirgends als Vorwand zum Heranziehen weit entlegener Gegenstände benutzt, sondern nur diskret unterstrichen oder (das ist das häufigere) einfach erläutert. Die statuarische Haltung und die Anspruchslosigkeit der (durchweg anonymen) meisten Beigaben rücken sie freilich, ähnlich der Didotschen Stereotypausgabe von 1799, öfters in die Nähe des reinen Ornaments, über das sie freilich ihre sachliche Bedeutung weitgehend erhebt. Es liegt in diesen bescheidenen Bildern, die von dem Pathos eines Gérard und Girodet, wie von dem bewegteren Klassizismus des etwas späteren Pinelli, gleich weit entfernt sind, zum mindesten der Absicht nach, etwas von der „edlen Einfalt und stillen Größe", die der deutsche Neuhumanismus in der Antike verkörpert fand. Als sein einziger, freilich künstlerisch mehr als bescheidener Beitrag zur Kupferstichillustration Vergils, können sie ein gewisses historisches Interesse beanspruchen.

Mit der Mitte des Jahrhunderts, die soeben noch in Barbous Rokokobändchen einen Höhepunkt französischer Buchornamentik gesehen hatte, beginnt, zunächst in England, die neue Periode des Buches heraufzudämmern, die der reinen Typographie das Übergewicht verschafft; 1757 war als richtungsgebendes Beispiel Baskervilles Erstdruck, ein Vergil, erschienen. Für die Buchillustration bedeutet dieser Umschwung eine einschneidende Veränderung. Sie steht von nun an,

Digitized by Google

gleichsam als Fremdkörper, der organischen Verbindung mit dem Buchinneren beraubt, neben dem Text; es ist charakteristisch, wie mit dieser Periode das Übertragen einzelner Tafeln auf andre Drucke, dem wir auch hier gelegentlich begegnen werden, einen größeren Umfang annimmt. Einen gewissen Übergang zur neuen Form bedeutet die Ausgabe der Witwe *Quillau* von 1760[25]. Sie ist in zwei Bänden in Kleinquart gehalten und enthält die italienische Übersetzung des Annibal Caro zur Äneis. Der in zartester Tönung ausgeführte, im zweiten Band durch Weglassung des architektonischen Aufbaues noch erheblich verfeinerte Titel weist mit seiner ornamentalen Umrahmung, der schildförmigen Gestalt des Druckvermerks und den im links nebenstehenden Blatt ihm gegenübergestellten, ebenso sorgfältig ausgeführten Bildnissen (im ersten Band die bekannte Orsinische Gemme, im zweiten das Bild des Übersetzers) noch auf die vorangegangene Periode zurück, ebenso, in starkem Gegensatz zu den hier zuerst erscheinenden Linienornamenten unter dem Einzeltitel, die länglichen Kopfleisten, die in verschiedenster Auffassung vor jedem Titel wiederkehren und die nicht ganz so regelmäßig am Schluß erscheinenden großen, fast stets der Umrahmung entbehrenden Schlußvignetten. Die Illustrationen (im ganzen sind es 12, daneben 12 Leisten und 6 Vignetten), die sämtlich wie der gesamte Buchschmuck von *Zocchi* entworfen und von verschiedenen Stechern (besonders stark ist Tardieu, daneben Defehrt und andere beteiligt) ausgeführt sind, entsprechen denen der Plassanschen Ausgabe von 1796, soweit sie die Äneis umfaßt; nur wird, von drei Ausnahmen abgesehen, das Bild dort nach der entgegengesetzten Seite gekehrt, die Gesichter schärfer ausgearbeitet und der Ton sehr viel kräftiger gestaltet. Technisch ist das Werk mit seiner zarten Färbung und seiner ausgezeichneten Einzelausführung eine sehr erfreuliche Leistung und auch seine künstlerischen Motive (sie erinnern öfters an die Amsterdamer Edition von 1746) erscheinen fast überall stark und anmutig genug, um einen wohltuenden Gesamtausdruck zu erzeugen.

In dem eleganten Quartband der Georgica, die der Verleger *Bleuet* zum erstenmal 1770 veröffentlichte[26] (sie stellt die Versübersetzung des Abbé Delille dem lateinischen Urtext gegenüber), ist der neue Buchstil endgültig geklärt und gefestigt. Außer einer Holzschnittleiste am Anfang des ersten Buches und den auch später festgehaltenen Linienornamenten findet sich keinerlei Buchschmuck mehr. Ihre Bedeutung verdankt die übrigens typographisch recht gut gelungene Ausgabe den fünf Kupfertafeln, die von *de Longeuil* gestochen, den Gesamtband und die vier Einzelbücher einleiten. Außer dem ersten davon (Entwurf von *Casanova*), dessen liebenswürdige ländliche Stimmung durch die etwas unfrei schematische Einteilung und konventionelle Darstellung beeinträchtigt wird, stammen die Vorlagen zu sämtlichen Illustrationen von *Charles Eisen*. Es wird unter den zahlreichen bildlichen Ausdeutungen von Vergils lieblichster Dichtung wohl kaum eine zweite geben, die so allseitig von Weichheit und Festlichkeit durchtränkt wäre: helle heitere Töne, eine Flut von Licht, die gelegentlich zu geheimnisvollen starken Wirkungen verwendet wird, Menschen im Jubel des Festes oder der Ruhe der behaglichen Häuslichkeit kennzeichnen den Charakter der beiden künstlerisch hervorragendsten unter ihnen. Die erste Szene, das Ceresfest, bietet ein effektvolles Stück architektonischen Aufbaues, wirkungsvoller Belichtung und gut abgetönter Bewegung. Die rechts unter dunklen Bäumen in erhabener Höhe thronende Göttin bildet den beherrschenden Mittelpunkt aller Vorgänge. Um ihren Altar drängen sich Betende, wie sie von einem, aus den geöffneten Wolken einfallenden geheimnisvollen Glanz übergossen, ihr zu Ehren schwingen sich die in Schattierung und Stärke fein abgetönten Paare im Mittelgrund, und in ihren Diensten steht der mit seltsamer realistischer Lebendigkeit vor allen den schattenhaften Gestalten ganz vorn hervortretende Opferschlächter. Gegenwartsnäher und liebenswürdiger wirkt das zweite Bild, eine ländliche Familienszene schlichtester Art, nicht ohne einen leisen Stich ins Überweiche und (dem Zeitcharakter entsprechend) ins Pikante. Für den Geist der Illustration ist die Tafel vor Buch 3 kennzeichnend; der einzige tragische Vorgang des Buches löst sich in wirkungslose, in der Gruppierung einfach dem ersten Bild entlehnte Staffage auf. Näher vertraut fühlt sich der Künstler mit den Vorgängen des vierten Buches, dem er eine schwungvoll weiche Liebesszene entnimmt. Beliebt sind diese in ihrer Art charaktervollen und künstlerisch vor den meisten ihrer Zeit bedeutsamen Illustrationen zweifellos gewesen; sie kehren in den späteren Ausgaben Bleuets (1782, 1783, 1794, 1803) stets von neuem wie-

Digitized by Google

der. Etwa ein Jahrzehnt später fällt die Georgica-Ausgabe der *Kehler* literarisch-typographischen Gesellschaft (1784), die gleichfalls eine Bilderfolge (ein Porträt von St.-Aubin und fünf Illustrationen) enthält; Exemplare mit diesen Beigaben scheinen, zum mindesten in Deutschland, außerordentlich selten zu sein.

Schon leicht im Schatten der folgenden Periode liegt das letzte Stück der 1760 begonnenen Ausgabenreihe, die vierbändige Publikation *Plassans* von 1796[27]. Sie verdient eine gewisse Beachtung, nicht nur um ihres Grenzcharakters, sondern zugleich um des eigenartigen Paares von Künstlers willen, der an ihr beteiligt war. Für die Äneis hatte *Zocchi* seine Entwürfe von 1760 zur Verfügung gestellt; die beiden andern Dichtungen, für die eine entsprechende Regelung nicht möglich war, bearbeitete *Moreau le Jeune*. Die klare und zart ausgeführte, in der Darstellung dramatischer Leidenschaft und starker Bewegung maßvoll gehaltene, öfters (Äneis IX) einer wahren Anmut nicht entbehrenden Beiträge des Italieners kontrastieren, zum Teil selbst ihrer Technik nach, lebhaft mit den kräftigen, Schattierung und Bewegung stärker betonten Arbeiten des Franzosen. Dem ersten Buch der Georgica wird hier, wie bei Eisen, das Motiv des Ceresfestes entnommen; aber statt der zentralen Anordnung, die dort waltet, ist ein Nebeneinander gewählt: die Göttin sitzt in einem durch Wald und Berg im Hintergrund stimmungsvoll gestalteten Thron, stark in Schatten getaucht mitten in der Ebene, der ruhiger dargestellte Festtanz zieht nach rechts vor ihr vorbei. Derber, fast rüpelhaft faßt Moreau den Tanz der Silene (II) auf, auch hier sehr erheblich verschieden von seinem Vorgänger, der diesen Stoff überhaupt verschmäht. Die drei weiteren Stücke weisen in der neuartigen Schattenverwendung (wechselnde Beleuchtung der Männer und Herden in Buch 3) stark auf die Besonderheiten der Didotschen Ausgabe voraus, und vollends die einzige Illustration der Bucolica könnte nicht nur der Belichtung, sondern auch den Gestalten und ihren Bewegungen nach, bei Gérard oder Girodet stehen; noch eigenartiger weist der klagende Hirt im letzten Buch der Georgica (künstlerisch durchaus älterer Stil) eine erhebliche Ähnlichkeit mit dem jammernden Korydon Gérards auf. Im übrigen ist ein direkter Einfluß dieses letzten Vergil im französischen Nachrokoko auf seine Nachfolger nicht nachzuweisen. Seinem künstlerischen Gesamteindruck nach kann er sich mit Ehren unter den zeitgenössischen Publikationen sehen lassen, nicht zum mindesten auch um der Leistung der Stecher willen, unter denen wir bekannte Namen wie Simonet und andre finden.

Noch einmal, in wesentlich anderm Geiste, hat sich *Moreau* in der Vergil-Illustration versucht, als er 1804 die Eingangsbilder zu einer neuen, sonst nach Didots Vorbild gestalteten, lateinisch-französischen Ausgabe der Äneis schuf[28]. Die (übrigens nicht gerade glückliche) Auswahl dramatischer Höhepunkte aus der Handlung der vorliegenden vier Bändchen führt ihn von selbst in die Nähe der beiden Didot-Illustratoren, am stärksten vielleicht in der pathetischen Bewegung und den Lichteffekten des ersten Stückes, dessen scharfe Kontrastierung der bewegten Hauptgruppe (Äneas mit Kreusa und Julus) im Halbdunkel des Vordergrundes und des in erdentrückter Gleichgültigkeit und Todesbereitschaft in der hellen Beleuchtung des Hintergrundes ruhenden Anchises eines eigenartigen Stimmungsreizes nicht entbehrt, während die an sich wirkungsvoll hervorgehobene Szene des zweiten Bildes durch übertriebene und zum Teil sinnlose Bewegung stark verliert und vollends die folgende Szene (Amata vor Latinus) keineswegs heroisch, sondern fast hysterisch aufdringlich wirkt. Am meisten von dem älteren Moreau steckt in dem anmutigen, freilich in Ton und Menschendarstellung etwas übertriebenen weichen letzten Bilde (Heilung des Äneas durch seine Mutter), die übrigens in manchen Ausgaben weggelassen ist. Die Ausführung der Einzelheiten ist in der Kleinausgabe vortrefflich, während die gleichzeitig erschienene größere gelegentlich (besonders im ersten Bilde) Unebenheiten und Unschärfe zeigt.

Eine Übersicht über die Illustrationen Vergils im 18. Jahrhundert wäre nicht vollständig, wenn sie nicht eines kleinen, interessanten Sondergebietes gedächte: Der Parodie. Daß ein Dichter von solcher Bedeutung und Bekanntheit sie geradezu herausforderte, ist begreiflich. Schon 1648 hatte *Scarron* einen „Virgile travesti en vers burlesques" veröffentlicht, der allerdings über den ersten Band nicht hinausgedieh. Das Titelblatt stammt von Chauveau, während die einzige, weiterhin folgende Illustration, die ein nicht unbedeutendes Talent zur Darstellung des Grotesken bekundet, keinen Namen trägt.

Digitized by Google

Die bekannteste, nicht die beste unter den Versuchen dieser Art, *A. Blumauers* „Travestierte Äneis[29]", ein durch seine Stellung den Zeitereignissen gegenüber geistesgeschichtlich nicht uninteressantes, aber dichterisch ziemlich plattes und witzloses Elaborat, hat die unverdiente Ehre einer Illustration durch *Daniel Chodowiecki* erfahren. In der üblichen Art der Äneisausgaben ist jedem der neun Bücher, die Blumauers Bearbeitung unterlagen, ein Tafelbild beigegeben, das in starkem Abstand vom Rand und mit scharfer doppelter Abgrenzung den inneren Teil der Seiten einnimmt. Dazu treten zwei ovale, dem Titelblatt eingefügte Eröffnungsstücke der beiden Bändchen. Technisch wie künstlerisch tragen die sämtlichen Stücke die echten Merkmale des Künstlers: ruhig klare, nüchterne Ausführung, einfache und lebendige Darstellung der Umgebung und des Seelenlebens von Alltagsmenschen, beides meist nur leicht ohne Geschmacklosigkeit zu parodistischer Verzerrung gesteigert. Die Flauheit des Gegenstandes, die wohl auch der genialste Karikaturist nicht ganz überwunden hätte, bedingt bei aller Einheitlichkeit der Stimmung ein gewisses Schwanken in den Einzelmotiven; es gibt Stücke, die über der Zustandsschilderung einigermaßen die Travestie vergessen lassen. Am besten sind wie gewöhnlich in solchen Fällen diejenigen Partien gelungen, die wohlbekannte antike Motive in bewußter Anlehnung an ihre gewohnte ernste Wiedergabe, durch derbe, übertreibende Kontrastierung mit modernem Putz und vulgärem Ausdruck ins Komische herabziehen, so das Titelbild zum ersten Band mit seiner zärtlichen Begegnung des gebrechlichen alten Herrn Zeus und der Modedame Venus oder das Zusammentreffen der grotesk geputzten Juno mit dem in jeder Hinsicht platten Spießbürger Äolus (Band I), weniger schon die Familienszene des zweiten Buches (Äneas mit Anchises), während die späteren Teile im wesentlichen nur durch Ausdruckskomik zu wirken suchen. Eine ernste Bearbeitung von Vergils Dichtung, unter denen die Georgica zweifellos seiner Eigenart am ehesten entsprochen hätten, hat der vielseitige Künstler nicht unternommen.

Der entscheidende Durchbruch zu den von der Revolution mächtig geförderten neuklassischen Stilidealen verbindet sich für den Vergiltext mit der monumentalen Ausgabe *Didots* (1798)[30]. Typographisch betrachtet, stellt das große Unternehmen bekanntlich ein Gegenstück zu Bodonis etwas älterer Edition dar, deren breitausladender Aufbau hier durch leise, aber wirksame Änderungen eine etwas konzentriertere Form erhält. Zu den Abweichungen von Bodonis Vorbild gehören auch die 24 ganzseitigen Illustrationen (8 für die Bucolica, 4 für die Georgica, 12 zur Äneis), die ersten in dieser Größe, die seit Roycroft wieder in Anwendung kamen. Die Vorlage stammt von den jungen Davidschülern *Gérard* und *Girodet*, die Ausführung von acht Stechern bekannten Namens, unter denen Copia durch die Häufigkeit und Güte seiner Arbeit an erster Stelle steht. Ein Blick auf eine dieser Tafeln zeigt den Umschwung, den diese Ausgabe bedeutet. Die Rokokogewänder und -rüstungen verschwinden endgültig zugunsten echt antiker Kleidung, freilich übernehmen die Gestalten Vergils mit dieser zugleich auch eine sklavische Abhängigkeit von gewissen künstlerischen Vorbildern des Altertums, die für eine ganze Anzahl von Personen und Darstellungen der kleineren Gedichte stets die unmittelbare Vorlage sucht und auch in der Äneis etwa den Zeus von Otricoli mit der Aphrodite von Knidos Götterrat halten läßt. Ebenso charakteristisch ist die von beiden Künstlern, besonders von Girodet, mit Eifer gepflegte Helldunkeltechnik, die sich mit Vorliebe in der Kontrastierung weißer, samtartig getönter, nackter Leiber mit tiefster Finsternis gefällt, aber auch dieselbe Manier für dramatische Motive (so Äneis VII) fruchtbar macht. Das neuartige und ungewöhnliche dieser sogleich Schule machenden Ausführungsart kann über die mangelnde Ausdrucksfähigkeit beider Künstler im letzten Grunde nicht hinwegtäuschen. Die Szenen, sowohl idyllischen wie heroischen Charakters, sind fast überall, wo die neuartigen Effekte nicht ganz überwiegen, überwiegend konventionell, bei Girodet sowohl wie bei dem ausdruckstärkeren Gérard. Die Illustrationen der beiden Künstler finden sich in dem 1800 erschienenen zweibändigen, in größerem Oktav gehaltenen Werke *Dulaus*[31] in nicht vollständiger Zahl und entsprechender Verkleinerung, aber völliger Treue wieder. Sie sind ferner (1806) der lateinisch-französischen Bucolica-Ausgabe von *Giguet & Michaud*[32] (demselben Verlag, der 1804 die kleine, mit Moreaus Stichen geschmückte Äneis veröffentlichte) zum Teil eingefügt, im Wechsel mit fünf, den Beleuchtungsmotiven nach ihnen nachgebildeten Tafeln von *Huet*, die im übrigen künstlerisch wenig eindrucksvoll er-

Digitized by Google

scheinen und nur in der größeren Fassung dieser Edition durch ihre eigenartige Umrahmung und die ziemlich sattgetönten, aber wenig eigenartigen, auf beiden Seiten gleichmäßigen größeren Schlußvignetten auffallen. Den ausgeprägtesten Gegensatz zu der anspruchsvollen Ausgabe des Jahres 1798 bildet die des nächsten Jahres, der erste und schönste der Stereotypiebände der Firma Didot[33]. Der Stich ist hier, unter Verzicht auf jede Illustration, lediglich als geschmackvoll abwechselndes Ornament in Kopfleistenform verwendet: meist antike Gefäße und andre Gebrauchsgegenstände von edlen Formen, die an die belehrenden Illustrationen, etwa der Fritschschen Ausgabe, erinnern, aber im übrigen keinerlei wissenschaftliche Ansprüche stellen.

Wie der französische, so hat, noch kurz vor dem endgültigen Zurücktreten der Kupferstichillustration, der italienische Empireklassizismus in einer illustrierten Ausgabe Vergils seine Geistesart verkörpert. 1811 erschien in Rom eine zweibändige Übersetzung der Äneis vom *Clemente Bondi*, deren zweiter Teil als Tafelwerk in breitem Querformat angelegt, vollständig gestochen ist[34]. Das Titelblatt zeigt außer einer Zeile gespaltener, in der Mitte punktierter Druckschrift, im übrigen Schreibschrift, auf denselben feinen blassen Ton gestimmt, den der zwischen Titel und Druckvermerk stehende Vergilkopf aufweist; jedem Blatt ist unten eine Erklärung mit Angabe der entsprechenden Stelle und Übersetzung beigegeben. Die Gesamtzahl der Illustrationen beträgt 50, jede mit dem Namen des Entwerfers und Stechers *Pinelli* gezeichnet. Die geistige Struktur des Künstlers liegt durchaus in der Nähe eines Canova oder Thorwaldsen, an die einzelne Motive geradezu anzuknüpfen scheinen. Der volle, warme Ton, die minutiös liebevolle Ausführung des Einzelnen, wie sie das 18. Jahrhundert forderte, ist hier ersetzt durch flüchtige Strichelung und Umrißzeichnung des Hintergrundes, der nur selten einmal, wie in Anfangsbildern eine wärmere und deutlichere Behandlung erfährt, im übrigen aber den Heldengestalten des Vordergrundes (die übrigens ebenfalls größte Einfachheit der Linienführung zeigen) ausschließlich zur Folie dient. Der Gesichtsausdruck erscheint, wiederum den beiden großen Künstlern entsprechend, oft leicht schematisch; die Haltung und Gruppierung des Ganzen macht häufig den Eindruck des Gestellten, der gemalten Plastik, dennoch sind fast alle Tafeln denen Gérards oder Girodets an Kraft und Leben stark überlegen, und die Abstufung von schwarz und weiß wird mit Glück in Szenen, wie der des vom Geier gepackten Tityus (Abbildung 25), verwendet; in ihrer schattenhaften Kontrastierung des eintretenden Äneas und der Sybille mit den kräftig ausgeführten Hauptgestalten sowie der unheimlichen Figur des Geiers ist sie unverkennbar zu hoher dramatischer Stärke gesteigert. Kostüm und Geräte entsprechen durchaus dem Gesamtstil.

Abermals einige Jahre später schließen sich, nochmals auf italienischem Boden, die letzten großen Versuche zur Verwendung der Kupferstichillustrationen an. Die Übersetzung Annibal Caros, die schon der Ausgabe von 1760 zugrunde lag, erscheint 1819 zum letzten Male mit Illustrationen in London[35]: ein Unternehmen, das gleichsam die Fortsetzung der von Ambrogi begonnenen Linie bedeutet; auf Veranlassung der Herzogin von *Devonshire* sind ihr eine Reihe schöner Landschaftsillustrationen, die sämtlich mit Vergils Dichtung und Leben in Verbindung stehen, beigegeben. 1821 folgt dieser Arbeit ein letztes Werk gleicher Art, die zum Gedächtnis Giambattista Venturis veröffentlichte illustrierte Ausgabe *Nicolao Abbatis* in Modena[36]. Mit ihr erreicht die Kupferstichillustration größeren Stiles, obwohl gestochene Titel sich auch für die nächsten Jahre noch wiederholt nachweisen lassen, ihr Ende, und die Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts hat diesem Abschluß keinen neuen Anfang folgen lassen. Wo heute Bildbeigaben künstlerischer Art erscheinen, ist es, wie in der bereits erwähnten Ausgabe des Grafen Keßler, der Holzschnitt, der als entsprechendes Ausdrucksmittel benutzt wird, und die Reproduktionen wissenschaftlichen Charakters, die sich intensiv auch mit den Vergiltexten befaßt haben, benutzen die modernen phototypischen Verfahren. So erscheint die Periode, in der das Kupfer als maßgebendes Illustrationsmittel in Wirkung trat, nach vorwärts wie nach rückwärts fest begrenzt und bildet damit, trotz allem Durcheinanders der Bestrebungen und Ziele, eine im Technischen und Künstlerischen immerhin bemerkbare Einheit.

ANMERKUNGEN (LITERATUR)

[1] Vergleiche besonders *Ernst Crous:* „Vergilausgaben großer Drucker". Berlin: Reichsdruckerei 1930. Mit ausgezeichneten Faksimileproben von Mentelin bis Didot.

Digitized by Google

[3] Als wichtigste Quellen kommen neben *Brunets* unentbehrlichem „Manuel du libraire et de l'amateur de livres" (Tome V, 1864, und Supplément, Tome 1, 1878) vor allem in Betracht: *Max Sander:* „Die illustrierten französischen Bücher des 18. Jahrhunderts". Stuttgart 1926. *Henry Cohen:* „Guide de l'amateur de livres à vignettes (et à figures) du XVIIIe siècle". 4e éd. Paris 1880. Ferner *Hans Fürstenberg:* „Das französische Buch im 18. Jahrhundert und in der Empirezeit". Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1929; außerdem die unten erwähnte Spezialliteratur.

[3] Publii Virgilii Maronis Opera; .... accessit animadversionum liber, cum indice locupletissimo. kl. 12°. Leiden: *Abraham Elsevier*, 1622.

[4] Pub. Virgilii Opera stud. Th. Pulmanni correcta. Sedani: ex typographia et typis novissimis *Joan. Jannoni.* kl. 32°. Einzelne Exemplare sind von 1628 datiert.

[5] Pub. Virgilii Maronis Opera stud. Th. Pulmanni correcta. Amsterdam, ex officina *Blaviorum.* kl. 32°.

[6] Bucolica, Georgica et Aeneis, argumentis, explicationibus, notis illustrata, auctore Jo.-Lud. de la Cerda. Madrid 3 Bände, 1608, 1612, 1617; Leiden 1619, 1612, 1607; Köln 1 Band 1628, 3 Bände (mit dem gleichen Titelblatt) 1642 bis 1647, sämtlich Folio.

[7] Publii Virgilii Maronis Opera. Parisiis, e typographia regia. Folio. Gehört mit den Ausgaben des Horaz, Juvenal, Persius und Terenz zu den ersten Klassikerdrucken der Königlichen Druckerei.

[8] Publii Virgilii Maronis Opera. Die Ausgabe ist, ebenso wie die spätere Perrins, dem Kardinal Mazarin gewidmet.

[9] Les Œuvres de Virgile. Traduites en prose, et dédiées au Roy. Par M. de Marolles, Abbé de Villeloin. gr. 4°.

[10] Publii Virgilii Opera, per *Joan. Ogilvium* edita et sculpturis aeneis adornata. Die Ausgabe von 1658 gilt, der Ausführung der Stiche nach, als die beste; ihr Wert wird von Brunet auf 26 bis 36 Frank geschätzt; bei der Versteigerung Holford (1927) erreichte sie den Preis von £ 4 15 s.

[11] Gustav Parthey: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche. Berlin 1853, S. IX.

[12] The Works of Virgil: Containing his Pastorals, Georgics and Aeneis, translated into English Verse. Folio.

[13] Virgilii Opera interpretatione et notis illustravit *Car. Ruaeus*, in usum Delphini. 4°.

[14] Publii Virgilii Maronis Opera, cum notis variorum quibus accedunt observationes Jac. Emmenesii, cum indice Erythraei. gr. 8°.

[15] Publii Virgilii Maronis Opera, cum integris commentariis variorum, ex recensione et cum indice Pancr. Masvicii. Leeuwarden: *Halma.* 4°. Ein Nachdruck erschien 1736 in Venedig. Zu Brunets Zeit auf 12 bis 20 Frank geschätzt, erzielte das Werk auf Auktionen bis zu 144 Frank.

[16] Publii Virgilii Opera, cum integris commentariis et notis variorum, quibus et suas animadversiones addidit *P. Burmannus* ... 4°. Bei Brunet auf 40 bis 50 Frank geschätzt. Über die zahlreichen gleichzeitigen Arbeiten Dubourgs und Folkemas siehe Fürstenberg, S. 71.

[17] Les Œuvres de Virgile, traduites en françois, le texte vis-à-vis de la traduction. 300 bis 530 Frank Auktionswert.

[18] Publii Virgilii Maronis Opera. Curis et studio *Stephani Andreae Philippi.* Bei Auktionen erreichte die Ausgabe 340 bis 900 Frank, 1911 £ 15.

[19] Antiquissimi codicis virgiliani fragmenta et picturae ad priscas imaginum formas a Pet. Sancte Bartholi incisae. Folio. Neuausgabe 1782.

[20] Virgilii codex antiquissimus a Rufio Turcio Aproniano distinctus et emendatus qui nunc Florentiae, in bibliotheca mediceo-laurentiana adversatur typis descriptus. 4°.

[21] Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica et Aeneis. Im gleichen Jahre erschien eine zweite Ausgabe in größerem Oktav. Der Preis der beiden Bändchen betrug bei Auktionen neuerer Zeit 360 bis 420 Frank.

[22] Publii Virgilii Opera, ex antiquis monumentis illustrata cura, studii et sumplibus *H. Justice.* Beide Ausgaben enthalten neben dem Vorwort eine Widmungsvorrede an Kaiser Franz I. („Augusto Romanorum Imperatori Francisco"), der in der Quartausgabe (zu Beginn des 5. Bandes) eine weitere an Katharina II. folgt; die Exemplare dieser (älteren) Fassung gingen größtenteils in den Besitz der Kaiserin über. Ein Neudruck wurde 1800 in Brüssel unternommen. Nach Fourniers „Dictionnaire de bibliographie" existieren Stücke mit einseitig graviertem Text. Von Brunet auf 20 bis 30 geschätzt.

[23] Publii Virgilii Opera, e codice mediceo-laurentiano descripta; ab *Ant. Ambrogi* italico versu reddita, annotationibus etc. illustrata. Großfolio. 2. Ausgabe (1770) in demselben Verlag. 4°.

[24] Publius Virgilius Maro, varietate lectionis et perpetua adnotatione, etc. illustrata, a *C.-G. Heyne*; editio novis curis emendata et aucta tertia. 6 Bände. 8°.

[25] L'Eneide di Virgilio, del commendatore Annibal Caro. Auf 35 bis 65 Frank geschätzt, bei Auktionen bis 1500 Frank. Ein 1851 von de Bure verkauftes Exemplar enthielt die Illustrationen Bosses.

[26] Les Géorgiques de Virgile, traduction nouvelle en vers françois. kl. 4°. Um 1880 auf 20 bis 25 Frank geschätzt, bei Auktionen bis 4200 Frank. Es gibt Exemplare, die statt der Stiche Eisens die entsprechenden von Cochin enthalten. Die *Kehler Ausgabe* (Les Géorgiques de Virgile, traduites en vers françois, suivies du texte latin) mit Stichen von St.-Aubin, Dambrun, Delvaux und Ponce erzielten durchschnittlich 125 Frank.

[27] Œuvres de Virgile, traduites en françois, le texte vis-à-vis de la traduction. gr. 8°. Der Auktionswert beträgt 480 bis 1320 Frank.

[28] Publii Virgilii Maronis Aeneis. L'Énéide, traduite en vers français. In: Œuvres de Jacques Delille. 25 bis 50 Frank, bei Auktionen bis 500 Frank.

[29] 1. Ausgabe, in 12°. Wien 1784 bis 1788.

[30] Publii Virgilii Maronis Opera, excudebat P. Didot major. Großfolio. In 250 Exemplaren erschienen, Subskriptionspreis 600 bis 900 Frank, zu Brunets Zeit auf 200 bis 250 Frank, um 1880 auf 100 bis 150 Frank geschätzt, bei der Versteigerung Holford £ 12 10 s. Nach Brunet existiert ein Stück der Bodonischen Ausgabe mit den gleichen Kupfern. Eine mit Gérards Illustrationen geschmückte Ausgabe war, gleichfalls bei Didot, schon 1791 erschienen.

[31] Publius Virgilius Maro. Bucolica, Georgica et Aeneis, London (typis Bensley). Groß 8°; die Stiche von Bartolozzi, Fittler und Sharp. Bei Auktionen bis zu 610 Frank bewertet, im Durchschnitt mit 20-30 Franks.

[32] Les Bucoliques de Virgile, traduites en français, Folio, und: Les Bucoliques en vers français (mit folgendem lateinischem und französischem Sondertitel). Eine neue Ausgabe erschien 1819. Der ältere Text wurde zu Brunets Zeit mit 30 Frank, der spätere mit 100 bis 150 Frank bewertet.

[33] Publius Virgilius Maro. Parisiis, excudebat Petrus Didot, natu major. 18°.

[34] L'Eneide, tradotta da Clemente Bondi.

[35] L'Eneide di Virgilio, recata in versi italiani da Annibal Caro. 2 Bände, Großfolio. Einige der schönen Illustrationen sind nach Zeichnungen von Camuccini und Canova gestochen; am Schluß jedes Bandes ein Kolophon mit dem Namen der Herzogin. Die Zahl der veröffentlichten Exemplare wird verschieden (164 oder 230) angegeben.

[36] L'Eneide di Virgilio dipinta in Scandiano da Nicolao Abbati; i disegni insici da Ant. Gajani di Bologna, ed illustrati con una memoria del cav. Giambattista Venturi. Modena 1821, Großfolio, in vier Lieferungen erschienen.

Digitized by Google

DIE ENTWICKLUNG DER LITHOGRAPHIE IN LEIPZIG

VON DR. FRIEDRICH SCHULZE-LEIPZIG

Die Bahnbrecher und die Meister der Lithographie sind für Berlin, Wien, Hamburg — von der durch die Senefelder-Forschung erhellten Münchener Entwicklung ganz abgesehen — genauer festgestellt worden. Leipzig tritt dagegen bisher in der Literatur völlig zurück und muß sich auch in Luitpold Dußlers „Inkunabeln der deutschen Lithographie" mit ein paar Erwähnungen begnügen. Spitzenleistungen der Lithographie werden hier also kaum zu erwarten sein, trotzdem aber ist die Frage nicht zu umgehen: Was hat Leipzig in den verschiedenen Zeiträumen auf lithographischem Gebiete geleistet? — sollten auch dabei keine überraschenden Funde glücken. Im folgenden wird versucht, die allgemeine Linie des Leipziger Verlaufes zu zeichnen, wobei natürlich noch zahlreiche Punkte späterer Klärung vorbehalten bleiben müssen[1].

I.

Auszugehen ist nach bisheriger Kenntnis von dem Briefwechsel, den Gottfried Christoph Härtel in der Zeit vom November 1799 bis zum August 1802 mit Carl Maria v. Webers Vater, dem abenteuernden und sprunghaften Franz Anton v. Weber, geführt hat. Oskar v. Hase hat in der Gedenkschrift der Firma (I, Seite 219 bis 222; 1917) eingehend darüber berichtet. Die Verhandlungen zerschlugen sich, weil auf Webers Seite offenbar ein hinreichender technischer Einblick fehlte, jedenfalls fühlte Härtel sich schließlich nur unnütz aufgehalten, zumal seit 1796 verschiedene lithographische Veröffentlichungen in München und dann auch in Offenbach herauskamen. Wäre es zu wirklichen Abmachungen mit Weber gekommen, dann hätte es geschehen können, daß Carl Maria v. Weber der Firma Breitkopf & Härtel zuerst als Lithograph nähergetreten wäre, denn dazu war er damals von seinem einfallreichen Vater ausersehen.

Zu besonderer Ungeduld wird es Härtel gereizt haben, daß inzwischen ein neuer Mann mit hochfliegenden Plänen aufgetreten war, nämlich der Buchhändler Carl Wilhelm Küchler, der sich 1801 um ein sächsisches Privileg für den Steindruck bewarb. Seine Eingabe, auf die aber Bezug genommen wird, ist leider verloren. Es scheint, daß er ebenfalls wie Weber ein spekulativer Kopf, nicht Fachmann war; ereignet es sich doch stets bei neuen Erfindungen, daß sie viele gewitzte Leute anziehen und dem einen oder andern von ihnen, falls er Stetigkeit aufzubringen vermag, sogar zu dem bisher fehlenden Erwerbe verhelfen. Küchler glückte es nicht. Sein Gesuch wurde am 2. Mai 1802 abgelehnt. Offenbar war er auch geschäftlich nicht genügend fundiert, kam in Wechselarrest und wurde 1805, nach kurzer Wanderfahrt, als geisteskrank im Leipziger Georgenhaus untergebracht.

Um die gleiche Zeit, im November 1805, brachten (wie ich einer gütigen Mitteilung von Herrn Dr. Wilhelm Hitzig verdanke) Breitkopf & Härtel ihren ersten lithographischen Notendruck heraus. Es ist ein „Duo p. Alto et Violon", op. 30 von G. A. Schneider. Wir kennen damit ein erstes Leipziger Werk und stehen am Ende der Vorgeschichte.

Freilich mangelt es trotzdem noch an voller Klarheit. Nach Senefelders eigener Angabe gingen 1804 zwei seiner Schüler, der Drucker Grünwald und der Notenschreiber Held, von Wien nach Leipzig, nicht viel später richtet sich — nach Oskar v. Hases Darstellung — Härtel die Schreiber Pitzold und Lindemann als Steinschreiber ein, ebenso war bereits Elias Poenicke tätig, auf den zuerst Carl Wagner in seinem bekannten Senefelder-Buch (Seite 125) nachdrücklich hingewiesen hat. Poenicke, der 1782 in Leipzig geboren war, hat

[1] Den ersten Versuch eines Überblicks habe ich mit einer Sonderausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums „Die Lithographie in Leipzig" im Frühjahr 1922 gemacht.

Digitized by Google

nach eigenen Angaben bis 1805 für Härtel, darauf für Hofmeister gearbeitet. „Notendruck und Fertigung von Steinplatten" bezeichnet er als sein besonderes Können. Jedenfalls muß er dem ältesten Härtelschen Mitarbeiterstabe angehört haben, und es spricht für seine Tüchtigkeit, daß er alsbald wegengagiert wird.

Vielleicht hat Härtel auch bereits mit lithographischem Kunstverlag begonnen — eine Frage, die nur dann völlig zu klären wäre, wenn die acht Probedrucke vorlägen, die er seinem Gesuch um ein sächsisches Privileg vom 28. Januar 1807 beifügt. (Diese Angelegenheit, die mit den Akten des Leipziger Ratsarchivs Tit. XLVI, 98 zu belegen ist, hat zuerst Wagner in seinem Senefelder-Buch dargestellt.) Härtels erstes (nicht erhaltenes) Gesuch erfolgte 1806; 1807 reicht er eine neue Begründung nach und weist auf seine unablässigen Bemühungen um lithographische Leistungen hin: „Seit jener Zeit habe ich fortgefahren, meine Steindruckerey zu verbeßern und sie in den Stand gesezt, alles was irgend eine andere dieser Anstalten im Auslande (d. h. im nichtsächsischen Deutschland) bisher geleistet hat, in gleicher Vollkommenheit liefern zu können, wie es die hier beigefügten Proben beweisen." Trotz lebhaftester Unterstützung durch den Leipziger Rat, der die große wirtschaftliche Bedeutung der Firma Breitkopf anerkannte — das Gesuch wies darauf hin, daß durch die Notendruckerei der Firma 150 Familien Nahrung fänden — kam auch Härtel nicht zum Ziele. Die Unterhandlungen versickern im Jahre 1808, zeitweilig hatte man in Dresden erwogen, die Arnoldsche Buchhandlung vom Privileg auszunehmen.

Die Weiterentwicklung bei Breitkopf & Härtel läßt sich wenigstens in großen Zügen übersehen. Oskar v. Hase hat statistisch dargelegt, wie im Jahrzehnt 1805 bis 1815 der Steindruck auf dem Gebiet der Musikalien den Notentypendruck und Zinndruck behende überflügelt, für den Anfang der zwanziger Jahre sind erhebliche Anstrengungen für den lithographischen Kunstverlag nachzuweisen. Die persönliche Beziehung zu Senefelder war längst geknüpft, so daß alle die unsicheren Mittelsmänner ausgeschaltet waren. Nach alter Breitkopfscher Familienüberlieferung erlebte Senefelder die Entscheidungstage der Völkerschlacht im Goldenen Bären, und am 12. August 1817 besuchte ihn Härtel mit seinem vierzehnjährigen Sohne Hermann in München. Hermann Härtel hat sich übrigens selbst als ausübender Lithograph versucht.

Mit 1821 schließt man gemeinhin die Frühzeit der Lithographie, in diesem Jahre weist das Leipziger Adreßbuch zum erstenmal Steindruckereien auf: Breitkopf und seinen alten Mitbewerber Hofmeister. 1826 wächst die Zahl auf vier, 1830 auf sechs Druckereien, außerdem treten jetzt auch Lithographen auf, das heißt freie Kräfte, die für verschiedene Steindruckereien, aber nicht unmittelbar für Verleger zu arbeiten pflegten. Wenigstens verwahrt sich am 21. Januar 1834 der Lithograph Herzberg gegen den Vorwurf, daß er unter Umgehung der Druckereien den Buchhandlungen seine Kraft zur Verfügung stelle.

Die Messe, der aufstrebende Leipziger Kunsthandel, selbst die Akademieausstellungen in der Pleißenburg zeigen hochwertige auswärtige Leistungen der Lithographie und stacheln damit den einheimischen Ehrgeiz an. Auf der Ostermesse 1823 war das Wiener Lithographische Institut vertreten, 1827 Engelmann & Co., Paris und Mühlhausen, sowie Joseph Trentsensky in Wien; 1825 empfahl der Kunsthändler Carl August Murchner Pariser und Münchener Steindrucke. Ein vorzüglicher Karlsruher Druck erregt im Mai 1827 Aufmerksamkeit. So ist als Ausdruck örtlicher Besorgnis verständlich, wenn am 29. Januar 1834 ein Einsender im Tageblatt fragt: „Wie kommt es, daß in Leipzig kein lithographisches Institut den Abdruck höherer Kunstwerke aus diesem Fache besorgt? Ein solches Unternehmen sollte hier, bei dem großen Zusammenfluß von Buch- und Kunsthandlungen, unserer Meinung nach eine hinreichende Unterstützung finden und dann würden die Werke sächsischer Zeichner nicht erst nach Paris und München gesandt werden müssen, um lithographiert zu uns zu-

Digitized by Google

rück zu kommen." — War der Einsender wirklich im Recht? Wie war der Stand der lithographischen Entwicklung in Leipzig?

II.

Die Lithographie bietet die verschiedensten Möglichkeiten. Drucksachen aller Art: Zeugnisse, Geschäftszirkulare, Rechnungen, Etiketten, Plakate, Visitenkarten, Speise- und Einladungskarten, Diplome sind jahrzehntelang durchweg oder überwiegend lithographisch hergestellt worden — von Noten- und Kartendruck, die Hauptgebiete der Lithographie wurden, ganz zu schweigen. In den bisherigen Besitzstand des Stiches drang die Lithographie ein, löste in vieler Beziehung die Kalligraphie ab und erledigte Aufgaben, die auch rein druckerisch hätten bewältigt werden können. Die geschmeidige Technik verleugnete niemals, daß ihr Erfinder ein reproduzierendes Verfahren gesucht hatte.

Es kann nicht daran gedacht werden, alle diese Einzelentwicklungen zu verfolgen, soviel sie gewerblich bedeuten und so oft sich sogar Weltbetriebe auf ihnen aufbauten. Nur Leistungen, die sich bis zu einem gewissen Grade als schöpferisch herausheben, können in der Darstellung berücksichtigt werden. Als solche Betätigungsarten mit künstlerisch-schöpferischem Zug sind Flugblatt, Ansicht und Bildnis zu bezeichnen. Anderwärts, namentlich in Städten mit altem Galeriebesitz wie Dresden und München, hat noch die lithographische Gemäldewiedergabe eine Rolle gespielt. In Leipzig finden sich zwar wichtige Ansätze — der frühe Breitkopfsche Kunstverlag bringt Blätter nach Originalen der Dresdener Galerie —, aber als 1827 der erste Prachtkatalog der Speckschen Sammlung erscheint, herrscht durchweg die auswärtige Arbeit vor. Unter den Breitkopfschen Versuchen finden sich zweifellos Inkunabeln der Lithographie; die mit A. R. (Adolph Roßmäßler?) gezeichneten Steindrucke nach Correggio und nach Holbein könnten möglicherweise sogar zu den vermißten Probedrucken von 1807 und damit zu den ehrwürdigsten Leipziger Zeugnissen gehören. Später sind Böhm, Krüger, Hennig und Hermann Härtel unter den zeichnerischen Mitarbeitern zu nennen, aber schließlich wurde das Gebiet von der Firma aufgegeben, nachdem in den Jahren 1822 und 1823 mit den beiden gewandtesten Leipziger Illustratoren der Biedermeierzeit, Georg Emanuel Opiz (1775 bis 1841) und C. G. H. Geißler (1770 bis 1844) noch eine Anzahl volkstümlicher Kunstblätter unternommen worden waren, und zwar Künstlersteinzeichnungen im heutigen Sinne, da Geißler und Opiz auf die Steinplatte eigenhändig zeichneten. Zur damaligen Folge gehören Opiz' Volkstrachten der Deutschen, seine Genreszenen: Der Pfingsttanz, Das Gregoriussingen, Die neueste Zeitung, Die Pause und Die Solennitäten in Krähwinkel. Geißler hat noch 1830 ganz ähnliche Motive, nämlich seinen nach Kinds Dichtung gearbeiteten „Jahrmarkt zu Knofelingen" in der neugegründeten Leipziger Kunsthandlung von Philipp Lenz (1788 bis 1856) verlegt, um später mit seinen „Leipziger Volksszenen" zu der namhaften Berliner Firma Winkelmann und Söhne überzugehen. Bezeichnend war, daß Verleger wie Lenz auch die Lithographien in ähnlicher Weise wie die damaligen Kupfer kolorierten, offenbar weil der geringe Kontrastreichtum der frühen Blätter die Käufer noch nicht recht lockte und der Konkurrenz der illuminierten Kupfer zunächst nicht gewachsen war. Daß damit ein Mißgriff begangen wurde, fühlte man nicht.

Dem humoristischen Genre ist das *Flugblatt* nahe verwandt, dessen Höhepunkte die bewegten Jahre 1830 und 1848 waren. Zwei Firmen taten sich durch Rührigkeit hervor: 1830 Poenicke und Sohn, 1848 Erdmann Ludwig Blau (1808 bis 1899). Ihre Erzeugnisse sind noch heute geschichtlich aufschlußreich, leider aber nicht in gleichem Maße künstlerisch wertvoll. Die deutsche politische Karikatur hat erst sehr allmählich die notwendige Treffsicherheit und den zeichnerischen Witz erworben, auch 1848 haben wir im allgemeinen noch ein Vortasten auf dieses Gebiet, in Leipzig wie anderwärts. In diesem Zusammenhang muß deshalb von einer eingehenden Würdigung abgesehen werden.

Digitized by Google

Wohlweislich zeichnen die Erfinder solcher Blätter selten, und auch die urheberrechtlichen Begriffe sind wenig geklärt. Im November 1830 brachte Reclams Literarisches Museum eine Abbildung der neugestifteten Studentenfahne, die W. Straßberger jun. auf Stein gezeichnet hatte, zusammen mit den Bilder des beliebten Rektors Krug und der Vertreter der Studentenschaft. Kurz darauf zeigt Poenicke ein ähnliches Blatt an, das sich aber als eine weniger sorgfältige und verbilligte Ausgabe von Reclams Verlagswerk erweist. Wir verstehen durchaus, daß sich dieser über den Nachdruck eines „gemeinen Druckdiebs" öffentlich beschwert, und wenn die Firma Poenicke sich darauf beruft, daß die „Darstellung öffentlich gesehener Gegenstände" frei sei, so kann es doch nur zeitgeschichtlich mit dem Beuterecht, das z. B. auf karikaturistischem Gebiet gang und gäbe war, gerechtfertigt werden, daß Poenicke in der Übernahme des ganzen, durchaus nicht selbstverständlichen Entwurfs keinen Übergriff sehen wollte. Die Erörterung durchzieht viele Nummern des Leipziger Tageblattes (123 ff.), und mit umschichtiger Preisherabsetzung schließt der wenig erquickliche Streit.

Zu den Flug- und Gedenkblättern können auch die großen Tableaux gerechnet werden, die sich in Leipzig ziemlicher Beliebtheit erfreuten: die Zeit Luthers, Gustav Adolfs, die Begebenheiten und Personen der Napoleonischen Zeit, die amerikanischen Präsidenten, die liberalen Führer im Parlament, die Göttinger Sieben — kurz, alles was mit Bewunderung erfüllte, ist in wahrhaft gigantischem Format dargestellt worden. Offenbar sind diese übergroßen Blätter, die sicher viel Mühe und Können erforderten, als Wandschmuck gedacht gewesen.

Seit etwa 1827 tritt die *Ansicht* stärker hervor. In diesem Jahre erschienen im Lithographischen Institut von Rudolf Weber des neunzehnjährigen Carl Werner „VI Ansichten von Eythra", anfängerhaft und befangen in Strich und Formensprache, aber doch der Versuch, ein landschaftliches Thema in der neuen Technik auszuschöpfen. Um dieselbe Zeit tritt Friedrich August Fricke (gestorben 1858, seit 1819 in Leipzig nachweisbar) mit landschaftlichen Motiven hervor. In der Bauerschen Werkstatt werden seine Innenansichten der Nikolaikirche, wie die bekannte Bilderfolge aus Reichenbachs Garten hergestellt, die Fricke nach Zeichnungen von Moser lithographiert hat. Ein Mittelpunkt für alle Architekturzeichner war von 1836 ab das von dem Leipziger Advokaten Ludwig Puttrich aus eigenen Mitteln herausgegebene, auch kunstgeschichtlich sehr verdienstvolle Prachtwerk „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen"; die Vorzeichnungen für die lithographischen Tafeln stammen von den Begabtesten der damaligen Zeit, namentlich sind es Carl Werner und Carl Sprosse, die sich durch ihr feines Verständnis für Architektur auszeichnen. Ein Stelldichein aller üblichen Techniken ist der Bilderanhang zu Karl Großes volkstümlicher Geschichte der Stadt Leipzig von 1842. Neben dem Stich finden sich Steingravur wie tonige Lithographie. Freilich können sich die Arbeiten nicht entfernt mit Puttrichs Tafeln messen. Die Neigung zum Zyklischen ist für die Ansicht charakteristisch: In den fünfziger Jahren erscheinen Heise-Poenickes Rittergüter Sachsens, um 1860 bringt der Verlag Adolph Werl seine beliebten, fast schon postkartenmäßigen Leipziger Ansichten heraus. Die Vorliebe dieser Zeit gilt dem gelben Tonunterdruck.

Mit dem lithographischen *Bildnis* kommen wir zweifellos zu den besten Leistungen. Neben zahlreichen mittelguten stellen sich früh talentvolle Zeichner zur Verfügung. Hervorzuheben ist Friedrich Gießmann (1810 bis 1847), der auch selbst lithographierte. Richard Wagners Onkel Adolf (1832), Karl Tauchnitz (1833), Veit Hans Schnorr (1837), Hofrat Georg Keil, Bellati, Melly, Gottfried Winckler — also ein Teil des geistigen wie des kommerziellen Leipzig — wurden von ihm porträtiert. Er gab Köpfe von biedermeierlichem Reiz, klar und schlicht, ohne den Aufwand äußerer Mittel.

Dazu neigte schon eher Traugott Georgi (1783 bis 1838), der, seiner Vielseitigkeit gemäß, auch auf dies neue Gebiet über-

Digitized by Google

griff. Den Schauspieler Eduard Schütz, den ersten Darsteller des Goetheschen Faust, der von 1829 bis 1831 in Leipzig engagiert war, hat er schwungvoll konterfeit, auch eine Porträtzeichnung Baumgärtners dürfte für Lithographie gedacht sein.

Zu Gastrollen kamen auswärtige Porträtlithographen von Ruf, die oft sogar bei Aufträgen bevorzugt wurden, so Delaroches Schüler Friedrich Pecht (1814 bis 1903), und, in Wiener Art herangereift, Conrad l'Allemand (1809 bis 1880) und Bernhard Plockhorst (1825 bis 1907). Ihre stark aufs Elegante gestimmten Blätter fanden Anklang.

Inzwischen aber bildete sich auch in Leipzig eine im besten Sinne handwerkliche Tradition heraus, als deren vornehmlichste Träger Gustav Schlick (1804 bis 1869), Otto Merseburger (1822 bis 1898) und Carl August Schieferdecker (1823 bis 1878) zu bezeichnen sind. Ihnen bleibt zu danken, wenn Leipzig zwar nicht neben Wien und Paris zu nennen ist, aber in der Geschichte der Porträtlithographie doch keineswegs übergangen werden darf.

Gustav Schlick, der sich im Adreßbuch selbst Maler und Steinzeichner nennt und sogar einzelne Arbeiten von Gießmann (Winckler) lithographiert hat, tastet sich seit den dreißiger Jahren zu derartigen Aufgaben vor. Sein 1835 gechaffenes Blatt, das die Sängerin Minna Piehl als Norma darstellt, ist noch erschreckend steif und ungelenk, aber bald schließt sich Ausgeglicheneres an: sein Pohlenz (1843), Gerstäcker (1849), Marie Wieck (1851), und es ist nicht unverdient, wenn er nun Mode wird.

Otto Merseburger hat mit Schlick den sachlichen Zug gemeinsam, nur ist er um eine Schattierung kühler als der biedermeierlich-freundliche Schlick. Merseburger, der aus seiner Münchener Akademikerzeit wichtige Anregungen für die Künstlergeselligkeit mit nach Leipzig brachte, hat auch zahlreiche Künstlerbildnisse geschaffen. Von ihm sind Schauspieler und Sänger wie Tichatschek und die Günther-Bachmann, Musikschriftsteller wie Franz Brendel im Bilde festgehalten.

Der schärfste Charakteristiker von den dreien war Schieferdecker, ein Schüler des Leipziger Akademiedirektors Neher. Ein Blatt wie sein Carus bezeugt seinen Porträtblick. — An die katalogmäßige Erfassung der besten Schöpfungen kann nicht entfernt gedacht werden, sie würde lange Verzeichnisse ergeben und eine produktive Zeit erkennen lassen.

Mit der Ausbreitung der Daguerreotypie war das Schicksal der Bildnislithographie besiegelt. Wie ich in meiner Studie „Die Anfänge der Photographie in Leipzig" in der Photographischen Chronik 1918 geschildert habe, wenden sich neben Angehörigen der verschiedensten Berufe auch Lithographen der neuen Aufgabe zu, und aus ihrem Kreise kommt der Gedanke, die Daguerreotypie, die noch der Vervielfältigungsmöglichkeit entbehrte, lithographisch zu verbreiten. Herzfeld ließ diesen Vorschlag gleich der Einführung der Daguerreotypie in Leipzig noch im Jahre 1842 auf dem Fuße folgen, und in vielen Städten ist bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts von dieser Methode Gebrauch gemacht worden. Mit dem Aufkommen der Plattenphotographie seit den achtzehnhundertsechziger Jahren bedarf es auch keiner Hilfstechnik mehr. Die Porträtlithographie als Gattung hört auf, Ausnahmefälle haben von nun an einen ganz andern Sinn. Eine Wiederbelebung unter heutigen Voraussetzungen wäre denkbar und ich habe sie auch mehrfach anzuregen versucht. Die Kleinkunst des lithographischen Bildnisses könnte in manchen Fällen in vornehm-bescheidener Weise Aufgaben gerecht werden, die weder die Photographie noch das Ölbild erfüllen.

Die Lithographie vermag den heutigen Ansprüchen an Treue der Wiedergabe kaum mehr zu genügen, als künstlerisches Ausdrucksmittel ist sie trotzdem nicht wertlos geworden, ganz abgesehen davon, daß, selbst wo sie überwunden ist, die Entwicklung durch sie hindurchgehen mußte.

Digitized by Google

AUS DEN SAMMLUNGEN DES DEUTSCHEN BUCHMUSEUMS:

MEISTER DES KUPFERSTICHS IM 18. JAHRHUNDERT UND IHRE TECHNIKEN

VON DR. HANS H. BOCKWITZ, LEIPZIG

Eine im Januar 1932 veranstaltete kleine Ausstellung unsres Deutschen Buchmuseums „Der Kupferstich im 18. Jahrhundert" (im Ausstellungsraum der Deutschen Bücherei) kam zustande unter dankenswerter Mitwirkung der *Reichsdruckerei*, die eine größere Anzahl ihrer schönen Reichsdrucke, darunter ausgezeichnete farbige Blätter, zur Verfügung stellte. Unser *Deutsches Buchmuseum* steuerte aus seinem Besitz eine Anzahl Kupferstichwerke der Zeit bei und die *Deutsche Bücherei* bot aus ihren Beständen neuere Literatur zur Kupferstichkunde. Die Ausstellung verfolgte im wesentlichen unterrichtende Zwecke im Sinne der Aufgaben des Deutschen Buchmuseums, namentlich für buchgewerblich interessierte Kreise und wollte besonders die verschiedenen Techniken des Kupferstiches im 18. Jahrhundert hervortreten lassen. Am Schluß wird eine Auswahl aus den im Deutschen Buchmuseum befindlichen Kupferstichwerken geboten, um Interessenten auf sie hinzuweisen und zu ihrer Benutzung anzuregen.

In die „Kunst- und Wunderkammern" weltlicher und geistlicher Fürsten und kunstsinniger Patrizier fanden bereits im 16. Jahrhundert auch die Erzeugnisse der graphischen Künste Eingang. In Deutschland besaßen die Welser in ihrer Kunstkammer die Werke von Dürer und Lukas von Leyden, die Amerbach in Basel, die Fugger in Augsburg, die Imhoff und Praun in Nürnberg wußten graphische Arbeiten zu schätzen. In Frankreich begründete Franz I. die Sammlungen des Louvre, in Wien wurde der habsburgische Kunstbesitz unter Ferdinand I. in einer „Kunstkammer" vereinigt.

Aber das Land der ersten, und von Anfang an alle andern überragenden *graphischen* Sammlungen, ist Frankreich, wo im 17. Jahrhundert unter Ludwig XIV. die Sammeltätigkeit auf diesem Gebiete einen gewaltigen Aufschwung nahm. Man kennt als ersten Kupferstichsammler großen Stils den Abbé Claude Mangis (1600—1658) und nach ihm Michel de Marolles, Abbé von Villeloin (1600—1681), der über 120000 Blätter von über 16000 Künstlern zusammengebracht hatte. Seine Sammlung, die in den Besitz der Königlichen Bibliothek überging, bildet den Grundstock der Kupferstichsammlung der heutigen Pariser National-Bibliothek. Lothar Brieger hat jüngst Leben und Werk dieses emsigen Sammlers, dem wir auch den ersten Kupferstichkatalog verdanken, anschaulich beschrieben. (Die großen Kunstsammler, Berlin 1931.)

Das ausgehende 17. Jahrhundert kann fast an die hundert größere und kleinere Sammlungen verzeichnen, die Zahl der Sammler nimmt ständig zu und so ist für das 18. Jahrhundert, das eine ganze Reihe *neuer Techniken* des Kupferstichs entstehen sieht, der Boden vorbereitet. — Friedländer schildert ganz treffend die Situation an der Jahrhundertwende, wenn er das 18. Jahrhundert als das Zeitalter der berufsmäßigen Kupferstecher bezeichnet: gewiß habe es auch schon im 17. Jahrhundert Leute gegeben, die sich ausschließlich der Pflege des Kupferstichs widmeten; „aber neben und über ihnen waren es doch die großen Maler gewesen, die durch ihr Eingreifen die Geschichte des Bilddrucks bestimmt hatten, unmittelbar wie Rembrandt und Claude, mittelbar wie Rubens. Im 18. Jahrhundert wird die Beziehung zwischen Malkunst und Bilddruck zwar keineswegs gelöst, im Gegenteil, sie wird enger, aber die Verhältnisse ändern sich insofern, als die großen Maler minder eifrig und entscheidend den Betrieb der Vervielfältigung regulieren.... Die Kupferstecher von Beruf werden im 18. Jahrhundert selbstbewußt und stolz auf ein spezialistisches Können.... Mit technischen Finessen sucht man im Druck etwas dem Gemälde an Wirkung ähnliches herzustellen, sei es, daß man Gemälde reproduziert, sei es, daß man aus eigener Erfindung Gemäldehaftes schafft." (Der K. im 18. Jahrhundert. Bln. 1922.)

Zu Beginn des Jahrhunderts beherrscht der eigentliche *Kupferstich*, die Grabstichelarbeit, das Feld, zugleich mit der *Radierung*, der Ätzkunst, zwei Verfahren, die bereits durch das mittelalterliche Goldschmiede- bzw. Plattner-Handwerk vorgebildet waren.

1. *Der Kupferstich* als Grabstichelarbeit hat vermutlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Deutschland aus

Digitized by Google

seinen Ausgang genommen (das älteste datierte Blatt fällt in das Jahr 1446). Diese alte bekannte Technik besteht darin, daß mit dem *Grabstichel* in die polierte Kupferplatte die Zeichnung „eingegraben", eingefurcht wird, so daß zu beiden Seiten der Furche Metall hochgedrückt wird. Es entsteht der *Grat*, der mit einem *Schaber* entfernt wird. — Während der Grabstichel tiefer in die Kupferfläche eindringt, wird mit der *Schneidenadel* (Kalte Nadel) das Kupfer nur leicht angeritzt; der entstandene *Grat* wird entweder mit einem Schaber entfernt, oder aber auch stehengelassen, um beim Abdruck besondere Wirkungen zu erzielen.

Als Vertreter der reinen Grabstichelarbeit im 18. Jahrhundert ist Pierre Drevet (1683–1738) zu nennen, und in gleicher Manier arbeiteten sein Sohn Pierre Imbert, dessen Bossuet-Porträtstich nach Rigaud berühmt ist und der Neffe des Vaters, Claude. Späterhin beherrscht der in Paris arbeitende Deutsche Georg Wille als Meister des Stichels das Feld (1715 bis 1807).

2. *Die Radierung* arbeitet mit Säuren, die die Kupferplatte anfressen. Diese wird mit dem *Ätzgrund*, einer harzigen Masse, überzogen, die eingeschwärzt wird. Auf dieser so präparierten Fläche zeichnet der Künstler mit der *Radiernadel*, die den Ätzgrund durchdringt und das Kupfer bloßlegt. Daraufhin wird geätzt, die Säure greift nur die freigelegten Stellen im Kupfer an und vertieft die Zeichnung in die Platte.

Die älteste *datierte* Radierung fällt in das Jahr 1513, offenbar gehen andre Versuche voraus. Dürer schuf fünf Blätter, ohne das Verfahren weiter auszubauen, das im 16. Jahrhundert nur spärliche Verwendung fand.

Der Technik der Radierung wenden sich in Frankreich Maler wie Watteau, Boucher, Fragonard, als Vertreter der eigentlichen Malerradierung, nur gelegentlich zu. Die berufsmäßigen Stecher bevorzugen in der Radierung die Strichtechnik, die an Grabstichelarbeit erinnert, wie Gabriel de Saint Aubin, der lange Zeit nicht gebührend beachtete Originalradierer und sein Bruder Augustin de Saint Aubin.

3. *Die Schabkunsttechnik*, die im 18. Jahrhundert insbesondere in England eine so große Rolle spielen sollte, ist die Erfindung eines Deutschen, des späteren hessischen Hauptmanns Ludwig von Siegen (geb. in Utrecht 1609, gestorben nach 1676), dem die Erfindung bald nach 1640 gelang. Sein erstes Werk in der von ihm erfundenen Manier ist ein Bildnis der Landgräfin Amalie von Hessen. Der Erfinder hielt seine Kunst geheim, späterhin ließ er den Prinzen Ruprecht von der Pfalz an ihr teilnehmen, der einige Platten in der neuen Technik arbeitete. Erst der Maler Vaillant, vom Prinzen Ruprecht zum Granieren der Platten herangezogen, übte die neue Technik in größerem Umfange aus. Das auch Schwarzkunst, Schwarz-Weiß-Manier, manière noire oder Mezzotinto genannte Verfahren besteht darin, daß die polierte Kupferplatte mit einem wiegemesserartigen Instrument mit gezähnter Schneide, dem *Granierstahl*, in mühseliger Arbeit aufgewiegt, aufgerauht wird. Der Künstler arbeitet dann mit einem *Schabeisen*

Charles Simonneau 1639 bis 1728. Reproduktions-Kupferstich: „Elisabeth Charlotte von der Pfalz, Herzogin von Orléans", nach Rigaud.
(Klischee der Reichsdruckerei. Verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Digitized by Google

dergestalt vom Dunkel ins Helle, daß diejenigen Stellen glatt geschabt werden, die beim Abdruck hell wirken sollen. Je nach dem Grade der Glättung bis zu den völlig ungeglätteten Stellen, die im Abdruck samtig schwarz wirken, werden die Übergänge erzielt. Es wird also mit abgestuften Licht- und Schattenflächen gearbeitet, was auf malerische Effekte abzielt. Das Verfahren wurde besonders in England gepflegt und zu hoher Blüte gebracht. Einige bekannte Namen englischer Schabkünstler sind Earlom, J.-R. Smith, Watson, Dixon, Ward, um einige zu nennen, denen die Gemälde von Reynolds, Romney, Morland, Wright u. a. Gelegenheit boten, ihre Kunst zu üben und zu verfeinern.

4. *Das Aquatintaverfahren* gilt als Erfindung des französischen Stechers Jean Baptiste le Prince (1733–1781). Es ist ein kombiniertes Ätzverfahren, besonders geeignet, getuschte (lavierte) Zeichnungen wiederzugeben, daher auch Tuschmanier, au lavis, genannt, also ein Verfahren, das wie die Schabkunst mit Flächen arbeitet. Die mit dem Ätzgrund überzogene Platte wird dergestalt behandelt, daß an den Stellen, die im Abdruck wie getuscht wirken sollen, der Ätzgrund entfernt wird; auf die freigelegten Stellen wird Asphaltpulver gestreut, das, erwärmt, körnig bleibt. Das Ätzwasser dringt durch diesen körnigen Grund, die Platte wird rauh, wodurch sie an diesen Stellen beim Abdruck wie ein Tuschton wirkt. Eine besondere Art ist die trockene Tuschmanier.

Der Erfinder Le Prince verwandte das Verfahren stets zugleich mit Strichradierung, Aquatinta allein wandte der Maler-Radierer Goya in seinen bekannten Blattfolgen an.

5. *Die Kreidemanier* (Crayonmanier) bedient sich des *Mattoir*, einer in einen aufgerauhten Kolben auslaufenden *Punze*, mit der auf dem Ätzgrund gearbeitet wird; auch die *Roulette* in verschiedener Formung findet dabei Verwendung, desgleichen die *Echoppe*, ein abgeschrägter Stahldraht, um breite Striche hervorzubringen. Die Wirkung bei der Kreidemanier entspricht dem mit Kreide auf körniges Papier gezeichneten Kreidestrich. Als ihr Erfinder gilt Jean Charles François (geboren 1717, gestorben 1769), der diese Technik um die Mitte des Jahrhunderts anwandte. Dagegen hat Gilles Demarteau (geboren in Lüttich 1722 gestorben 1776 in Paris), der sich selbst als Erfinder bezeichnete, lediglich die Werkzeuge und das Verfahren verbessert. Die Wiedergabe farbiger Pastellzeichnungen in Crayonmanier gelang als erstem Louis-Marin Bonnet (1734 bis 1793), der über seine Technik ein Buch schrieb, das ihm zu einem Privileg für seine Kunst verhalf. (Le pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet).

6. *Die Punktiermanier* (Punzenmanier), manière pointillée stipplework, in Verbindung mit der Ätzung, verfährt in der Weise, daß mit der *Punze* (einer kleinen Stahlstange mit einer oder mehreren Spitzen) Punkte in die Platte eingeschlagen werden. Die Zeichnung entsteht durch eine große Menge eingeschlagener Punkte, die je nach der Dichte, in der sie eingeschlagen werden, Licht und Schatten beim Abdruck ergeben. Statt der Punze wurde auch die *Roulette* benutzt, ein gezähntes, um seine Achse drehbares Rädchen, als dessen Wirkung beim Abdruck punktierte Striche oder gekörnte Flächen erscheinen. Die Erfindung wird zurückgeführt auf den Leydener Kupferstecher Jacob Byllaert (1769) und gelangte in England zur Aufnahme durch den 1764 aus Italien zugewanderten florentiner Stecher Francesco Bartolozzi. Das Verfahren wurde von zahlreichen Künstlern geübt, unter den Engländern ragt Thomas Burke hervor. Das Verfahren fand besonders beim farbigen Druck von einer Platte Verwendung.

7. *Der Farbdruck von mehreren Platten.* Als Erfinder des Farbstichs, des von mehreren Platten durch Übereinanderdrucken

Ludwig von Siegen, 1609 bis 1676. Erfinder der Schabkunst (1640). „Amalia Elisabeth Landgräfin von Hessen" (Schabkunstblatt). Sieben (selten gewordene) Blätter wurden von ihm in diesem Verfahren hergestellt. (Klischee der Reichsdruckerei. Verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck")

Digitized by Google

Philipp von Orléans, Illustration zu Longus: „Daphnis und Chloë". Paris 1718. Gestochen von Benoit Audran, Mitglied einer über 100 Jahre blühenden Stecherfamilie, deren Haupt Gérard Audran ist (1640 in Lyon geboren, gestorben 1703 in Paris).

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)

erzielten Farbdruckes, gilt *Jacob Christoph Le Blon* (1667 bis 1741), der über die „Kunst, Gemälde zu drucken", 1756 ein Buch erscheinen ließ (L'Art d'imprimer les tableaux), in dem er seine Technik ausführlich beschreibt. Unter Zugrundelegung der Schabkunsttechnik ging seine Absicht dahin, Gemälde möglichst originalgetreu wiederzugeben. Das äußerst schwierige Verfahren wurde abgelöst von dem auf der Grundlage der Aquatintatechnik ausgeführten Farbdruck, den *François Janinet* (1752–1813), der sich selbst als Erfinder bezeichnet, zur Vollendung führte; erzielt werden Abdrucke, die wie Aquarelle wirken. In gleicher Technik arbeitete Louis-Philibert *Debucourt* (1755 bis 1832), der nicht Gemälde kopieren wollte, sondern eigene Erfindungen in diesem Verfahren wiedergab.

8. *Der Farbdruck von einer Platte*, meist in England geübt, ist als graphisches Verfahren wesentlich einfacher als die fran-

Digitized by Google

zösische Manier. Die fertiggestellte Platte wurde an den Stellen, an denen der Abdruck farbig sein sollte, eingefärbt, die Farben nebeneinander aufgetragen, also die Platte koloriert. Es ergeben sich beim Abdruck Buntdrucke, die nicht mit den Farbendrucken von mehreren Platten konkurrieren können.

Über die hier nur kurz beschriebenen Verfahren findet sich, von ausländischen Werken abgesehen, Ausführliches bei Bartsch und Andresen, desgleichen in der *neueren* Kupferstichliteratur. Kristeller, Hans W. Singer und Friedrich Lippmann behandeln die Techniken eingehend in ihren bekannten Werken, ebenso Jaro Springer in dem von ihm und H. Model herausgegebenen schönen Werke über den französischen Farbenstich im 18. Jahrhundert. Max Friedländer gibt im Rahmen seiner kurzen Darstellung des Kupferstichs im 18. Jahrhundert (die er für die Reichsdruckerei schrieb als Begleittext zu deren „Reichsdrucken", die Werke der Zeit wiedergeben) Beschreibungen der verschiedenen Techniken. Desgleichen wird in den speziell für Kupferstichsammler bestimmten Büchern von Heinrich Leporini und Hans W. Singer über die Techniken in übersichtlicher Weise Auskunft gegeben, auch das Vollmersche kunstgeschichtliche Wörterbuch orientiert bei aller Knappheit über die wichtigsten Techniken, soweit es in diesem Rahmen möglich war. Für die Bewertung der einzelnen Blätter gibt Leporini mehrfach Anhaltspunkte. Für Bücher ist die Preisentwicklung in Sanders Taschenbibliographien für Büchersammler zu verfolgen. Die oft sehr hohen Preise schließen den Erwerb von Originalen für weiteste Kreise aus, so daß in den hervorragenden Reproduktionen der Reichsdruckerei eine willkommene Gelegenheit gesehen werden darf, diesen graphischen Reichtum in den „Reichsdrucken" kennenzulernen, von denen der Kustos des Berliner Kupferstichkabinetts, Elfried Bock, mit Recht sagen darf, sie seien „wahre Wunder der Lichtdruckkunst, die den mißtrauischsten Vergleichen mit den Originalen standhalten". Für das 18. Jahrhundert, das so vielgestaltige Techniken des Kupferstichs entstehen sah, liegen an ein- und mehrfarbigen, oft großformatigen Blättern, bereits weit über 200 „Reichsdrucke" vor, die Werke der besten Meister der Zeit bringen.

(Eine Reihe von Druckstöcken wurde uns freundlichst von der Reichsdruckerei zur Verfügung gestellt.)

Louis-Philibert Debucourt, 1755 bis 1832, Hauptmeister des französischen Farbstichs, der bereits seine Entwürfe im Hinblick auf die von ihm meisterlich beherrschte Technik anlegt. „Les Bouquets ou la fête de grand' maman" (Farbstich).

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Louis-Philibert Debucourt: „Le Compliment ou la Matinée du Jour de l'An" (Farbstich).

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Digitized by Google

Illustration von Honoré Fragonard zu Lafontaine: ,,Contes nouvelles en vers". Paris 1795.

(Klischee nach dem Exemplar des Antiquariats Joseph Baer, Frankfurt a. M., Kat. 750 Nr. 497.)

Digitized by Google

Illustration von Honoré Fragonard (1732 bis 1806) zu den „Contes nouvelles en vers" von Lafontaine. Paris 1795.
Der bekannte Maler betätigte sich nur gelegentlich als Radierer, von Tiepolo angeregt.
(Klischee nach dem Exemplar des Antiquariats Joseph Baer, Frankfurt a. M., Kat. 750 Nr. 497.)

Digitized by Google

Wie sehr das Buch Geist und Ungeist einer Zeit widerspiegelt, dafür läßt sich kaum ein treffenderes Beispiel beibringen als das Buch des 18. Jahrhunderts, das die barocke Prunkform des vorhergehenden Jahrhunderts abstreift, seine feierliche Monumentalität und Schwere überwindet und sich mühelos hineinfindet in die elegant-spielerische Welt des Rokoko.

Der Holzschnitt ist längst als Illustration aus dem Buche verdrängt, an seine Stelle treten die Kupfer; die Vignette im Verein mit zierlichen Schlußstücken hält ihren Einzug in das Buch und die besten Meister stellen sich in seinen Dienst. Wie in der Malerradierung und dem Reproduktionsstich ist das Frankreich des 18. Jahrhunderts auch im Buche führend, das in allen Salons heimisch wird. Es gehört zum guten Ton, sich für Bücher zu interessieren, Bücher zu besitzen. Bücherauktionen zu besuchen.

Ein Heer von Illustratoren und Stechern ist am Werke, die Klassiker der Antike, Ovid, Horaz, Virgil, Theocrit, Anacreon und den beliebten Longus mit Kupfern zu schmücken, ebenso die heimischen Klassiker Racine, Corneille, Molière, von Italienern Boccaccio, Tasso, Ariost, von Spaniern Cervantes. Dazu die beliebten Autoren wie Lafontaine, Marmontel, Diderot, Voltaire, Crébillon, Le Sage, Restif de la Bretonne, zu schweigen von der Masse der kleinen Geister, die man nicht mehr kennen würde, wären ihre Werke nicht Gegenstand der Illustration geworden.

Da man in den Büchern mehr blätterte als eifrig las, war die Sorge hinsichtlich der Typographie nicht allzu groß, Hauptsache blieben die Kupfer, die sorglos in den Text als einseitig bedruckte Tafeln eingefügt wurden und die als Vignetten wo immer ihren Platz finden und stets willkommen sind: „Für die Bücherliebhaber des 18. Jahrhunderts, deren Zahl sich durch die Parvenus der Börse ständig vermehrte, bestand der Reiz eines Buches in der Schönheit seiner Illustration; das Signum eines kleinen, Mode gewordenen Meisters unter den Vignetten, die das Buch begleiteten, ließ jeden Text durchgehen, mochte er so banal sein wie er wollte und es kam vor, daß Schriftsteller, unter Verzicht auf ihre Persönlichkeit, sich dazu bereit finden ließen, zu einer Serie ihnen dargebotener Kupfer einen Roman, der dazu passen mochte, zu schreiben" (Frantz Calot in: L'Art du Livre en France p.115). Die Zahl der Künstler, die für das Buch tätig waren, geht in die Hunderte. Zur Meisterschaft aber gelangte doch nur ein verhältnismäßig kleiner Stab von Künstlern, deren Werke heute noch zu den gesuchtesten auf dem Büchermarkte gehören. Das sind die Bücher mit den Illustrationen von Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Marillier, Choffard, Cochin, Freudenberger, um nur die bedeutendsten zu nennen, während die großen Maler wie Boucher (Molière) und Fragonard (Lafontaine) nur hin und wieder für das Buch gearbeitet haben. (Unter den uns freundlichst vom Antiquariat Joseph Baer in Frankfurt a. M. zur Verfügung gestellten Druckstöcken finden sich auch einige Abbildungen aus dem Lafontaine von 1795.) Dieser Fülle begabter Illustratoren hat Deutschland in dieser Zeit wenig gegenüberzustellen. Selbst Namen wie Chodowiecki, Meil, Geyser müssen verblassen, während Schmidt und Gessner ganz im französischen Fahrwasser dahinglitten.

Eine zusammenfassende Darstellung der Buchillustration im 18. Jahrhundert, alle beteiligten Länder behandelnd, schrieb Hans Wegener für das Milkausche Handbuch der Bibliothekswissenschaft. (Der Verlag Harrassowitz, Leipzig, stellte uns eine Reihe von Druckstöcken aus dieser ausgezeichneten Arbeit zur Verfügung). Hier findet man auf dem verhältnismäßig knappen Raum von rund 35 Seiten alles Wissenswerte über die Meister und ihre Werke, dazu in Anmerkungen die wichtigste Literatur des In- und Auslandes. Die Darstellung führt nach einer allgemeinen Einleitung über Frankreich und die französische Illustration im Auslande nach Holland, der Schweiz und England. Für Deutschland wird gleichfalls eine allgemein orientierende Einführung gegeben, worauf Sachsen, Preußen und die Pfalz-Bayern in besonderen Abschnitten behandelt werden. Mit Italien und Spanien findet die stets die neuesten Forschungsergebnisse berücksichtigende Darstellung ihren Abschluß.

Für Frankreich allein besitzen wir die eingehende Darstellung von Hans Fürstenberg: Das französische Buch im 18. Jahrhundert und in der Empirezeit, in der gleichzeitig ein Bild der Physiognomie Frankreichs im 18. Jahrhundert und seiner Literatur geboten wird. Dieses mit genauen Registern versehene umfangreiche Werk ist unentbehrlich für jeden, der sich eingehender mit dieser Epoche des Buchwesens vertraut machen will. Die Literaturangaben, in ältere und neuere

Digitized by Google

Kupferstich von Charles Eisen, geboren 1720 in Valenciennes, gestorben 1778 in Brüssel. Einer der bekanntesten Illustratoren. Illustrierte die Fabeln von Dorat, Montesquieus Temple de Cnide, Voltaires Henriade usw. Lafontaine: „Contes et nouvelles". Ausgabe der Fermiers généraux von 1762.

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)

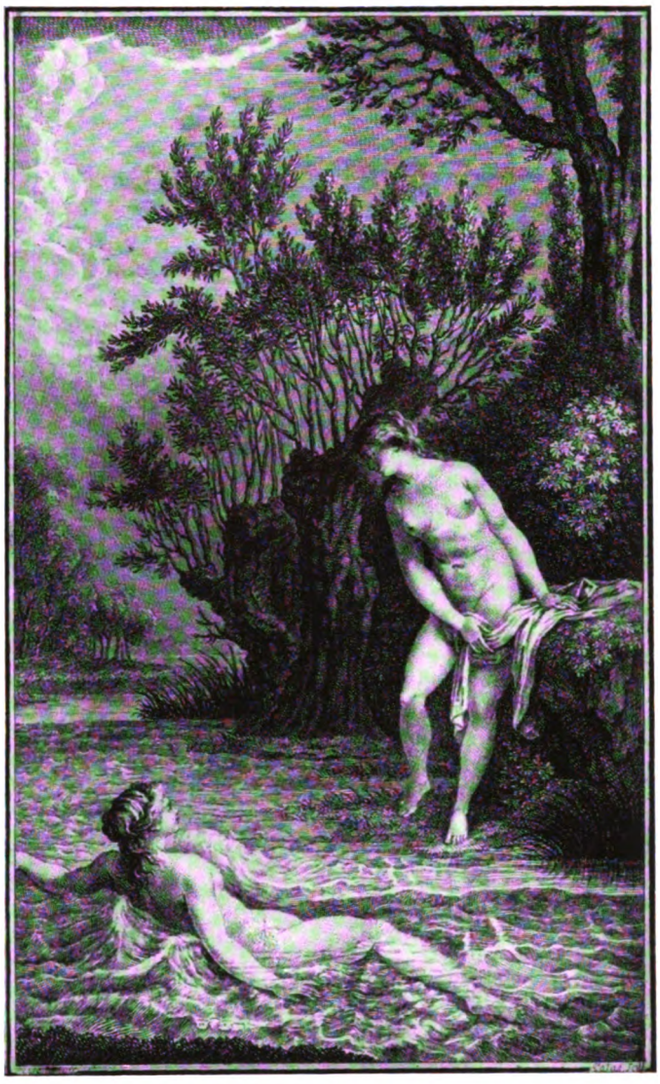


Illustration zu Bernards Oeuvres complètes, Paris, bei Didot gedruckt 1795. Mit Stichen nach Eisen und Martin, gestochen von Baquoy, Ponce und Gaucher. Gedruckt in 35 Exemplaren.

(Klischee nach dem Exemplar des Antiquariats J. Baer, Frankfurt a. M., Kat. 765 Nr. 53.)

Fachliteratur getrennt, bringen eine Fülle deutscher und ausländischer Werke zum Thema. — Ausführlich behandelt Frantz Calot in: L'Art du Livre en France dès origines à nos jours, Paris, Delagrave 1931, das 18. Jahrhundert unter Beigabe zahlreicher Abbildungen nebst ausführlichen Literaturangaben von Werken französischer Forscher über die ganze Epoche.

An Abbildungswerken, die für das 18. Jahrhundert für den Kupferstich allgemein und im Buche in Frage kommen, sind vor allem die schönen Tafelwerke von F. Courboin, Histoire illustrée de la gravure en France und Louis Réau, La Gravure d'illustration en France au XVIIIe siècle, Cornelius Gurlitt, Das französische Sittenbild des 18. Jahrhunderts im Kupferstich, sowie H. W. Singer, Französische Buchillustrationen des 18. Jahrhunderts zu nennen; ferner für den Farbstich J. Model und J. Springer, Der französische Farbenstich im 18. Jahrhundert.

Digitized by Google

Kupferstichwerke des 18. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Deutschen Buchmuseums

Italien

Longus, Pastoralium de Daphnide et Chloe, cum proloquio de libris eroticis antiquorum. Parmae, ex Regio Typographeio 1786. 4°. (Griechisch.) (Vignette von Cagnoni nach Zeichnnung von Joseph Lucatelli.]

Poesie per l'Ingresso Solenne del Signor Gio. Antonio *Gabriel*, Cavaliere . . . Venezia, Alessandri und Scattaglia, verschiedene Stecher. o. Jahr.

Ragguaglio delle nozze della Maestà *Filippo Quinto*, e di Elisabetta Farnese . . . celebrate in Parma l'anno 1714 . . . Parma: 1717 Stamperia di S. A. S. 4°. Kupfer von F. M. Francia, Bonon.

Funerali di *Giacomo III.* Re della Gran Brettagnä . . . 1766. Roma: 1766 Gioacchino & Gianguiseppe Salvioni. 2 Titelkupfer von Antonius Capellan nach Petrus Angeletti.

Dante, La divina Commedia. Con varie annotazioni, e copiosi rami adornata. Venezia, Antonio Zatta 1757—58. 4°. Kupfer verschiedener Stecher.

Frankreich

Choiseul, dit Choiseul-Gouffier, Mar.-Gabriel: Voyage pittoresque de la Grèce. Paris 1782 bis 1744. Stiche von J. L. Delignon, J. B. Tilliard u. a. nach Zeichnungen von J. B. Hilair, Moreau, und Zeichnungen des Verfassers und 12 Vignetten von Choffard. (Sander 357.)

Description des festes données par la ville de Paris à l'occasion du mariage de Mme Louise-Elisabeth de France avec Dom Philippe, Infant . . . d'Espagne . . . 1739. Paris, P. G. Le Mercier, impr.-libraire ordinaire de la ville. 1740. gr-2°. Titelvignette von Bouchardon, Vignetten von Rigaud und 13 Kupfer von Blondel, Salley und Servandoni. (Sander 460.)

Dorat, C.-Jos.: La déclamation théâtrale. Poème didactique . . . Paris, de l'impr. de Sébastien Jorry 1766. 8°. *Beigedruckt*: La Danse. Chant quatrième du poème de la déclamation . . . 1767. Illustriert von Charles Eisen. (Sander 501.)

Illustration von Hubert Gravelot, geboren 1699, gestorben in Paris 1773. Bedeutender Illustrator. Illustrierte die Werke von Rousseau, Marmontel, Boccaccio und andren. Corneille, Théatre, Genf 1765. „La Galerie du Palais."

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)

Digitized by Google

Dorat, Les Baisers. Illustriert von Charles Eisen. Paris 1770. Facsimileausgabe. Rouen, 1880. (Original-Ausgaben Sander 494 und 495.)

Florian, J. P. Claris de: Galatée, roman pastoral, imité de Cervantes . . . ornée de fig. en couleurs d'après les dessins de Monsiau, gestochen von Cazenave und Colibert Paris, chez Defer de Maisonneuve 1793. gr-4°. (Sander 698.)

Fournier le jeune, Pierre-Simon: Manuel typographique. Paris, Barbou, 1764—66. Mit Kupfern von Gravelot und Sève. (Sander 728.)

La Fontaine, Jean de: Contes et nouvelles en vers. Amsterdam 1764. 2 vol. 8°. Mit Kupfern nach Eisen und 60 Vignetten, die letzte das Portrait von Choffard zeigend. Nachdruck der Ausgabe von 1762. (Sander 1045.)

Titus *Lucretius* Carus: De rerum natura libri sex . . . Lutetiae Parisiorum, Sumptibus Ant. Coustelier 1744. 12°. Illustriert von Claude Aug. Duflos nach Frans van Mieris d. J. (Sander 1246.)

Marguerite, Reine de Navarre. Les nouvelles. Berne, Nouv. Société Typograph. 1792. 8° (identisch mit der Ausgabe von 1780—81). Mit Kupfern von Freudenberg und Vignetten von Dunker. (Sander 1278.)

Marmontel: Chefs-d'oeuvre dramatiques, ou Recueil des meilleurs pièces du Théâtre français . . . Dédié à Madame la Dauphine. Paris, l'imprimerie de Grangé 1773—74. 4°. Illustriert von Ch. Eisen. (Sander 1297.)

Regnier, Mathurin: Satyres et autre oeuvres . . . acc. de remarques histor. (par Brossette) Nouv. edition considérablement augmentée (par Lenglet de Fresnoy). Londres, Jacob Tonson, libraire du Roy et du Parlement 1733. 4°. Vignette von Cochin und Schlußstücke von Boucher und Natoire. (Sander 1684.)

Voltaire: La Pucelle. (Paris): De l'imprimerie de la Société Littéraire-Typographique (Kehl) 1789. 8°. Illustriert von Moreau, gestochen von Bacquoi, Dambrun u. a. (Sander 2021.)

Watelet, Cg.: L'art de peindre. (2e éd. Kupfer v. Watelet.) Paris, de l'impr. de H. L. Guerin & L. F. Delatour 1760. 4°. (Sander 2040.)

Jean Michel Moeaur le jeune, geboren 1741, gestorben 1814. Einer der bekanntesten Buchillustratoren des 18. Jahrhunderts. Kupferstich „Les délices de la maternité" aus dem ‚Monument du Costume', Paris 1777.

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)

Digitized by Google

Nicolas-HenryTardieu, Reproduktionsstecher, 1674 bis 1749. „VornehmeGesellschaft im Freien." Zugleich mit Benoit Audran der bekannteste Watteau-Stecher. Schüler von Gérard Audran.
(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem farbigen „Reichsdruck".)

Farbstich von Jean François Janinet, 1752 bis 1813. „Marie Antoinette, Reine de France." Einer der Hauptmeister des französischen Farbstichs. Das seltene Marie-Antoinette-Blatt wurde bereits vor dem Kriege mit Fr. 12000 bezahlt.
(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Spanien

Cervantes: El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha. Nueva edicion, . . . Madrid, Joaquin Ibarra 1780. 4°. Stiche von Fernando Selma nach Jos. del Castillo u. a.

Sallustius: La conjuracion de Catilina y la guerra de Jugurta. (Übersetzt vom spanischen Infanten Don Gabriel unter Leitung von Francisco Perez Bayer nebst dessen Abhandlung): Del alfabeto y lengua de los Fenices, y de sus colonias. Madrid, por Joachim Ibarra, impresor de Camara del Rei Nuestri Senor 1772. gr.-4°. Stiche von E. S. Carmona nach M. S. Maella.

Rejon de Silva, Diego Antonio: La pintura. Poema didactico en tres cantos. En Segovia, por Don Antonio Espinosa de las Monteros 1786. 4°. Vignetten von Josef Vazquez (1785—1810 Graveur in Madrid) nach Zeichnung von Josef Kimeno.

Soye, Luis Rafael: Noites Jozephinas de Mirtilo sobra a infausta morte do serenissimo senhor D. Joze Principe do Brazil dediadas a consternado povo Luzitano . . . Lisboa, Regia Officina Typografica 1790. 8°.

Niederlande

Relation de l'inauguration solennelle de . . . *Charles VI.* Empereur des Romains . . . célébrée à Gand . . . le 18. oct. 1717. Gand, Augustin Graet, imprimeur 1719. Kupfertitel von M. Beylbrouck nach Zeichnung von J. B. van Voly Son.

Tafereelen der voornaamste geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament . . . door de vermaarde kunstenaars Hoet, Houbraken, en Picard getekent . . . 's-Gravenhage, Pieter de Hondt 1728. 2°.

Zul, Johannis van: Theatrum machinarum universale, of Groot Allgemeen Moolen-Boek . . . En in't Koper gebracht door Jan Schenk. Amsterdam 1761.

England

Ariosto, Lodovico: Orlando furioso. Birmingham, G. Baskerville 1773. 8°. Mit 1 Porträt von Eisen und 46 Illustrationen von Cochin, Eisen, Greuze, Monnet und Moreau. (Sander 44.)

Bickham jun., George: The Musical Entertainer. London, printed for & sold by George Bickham, at his house . . . o. J. (ca. 1738—40). 2°.

Digitized by Google

Polymnie.

Muse qui préside à l'Eloquence.

Polymnie

Muse presiding over Eloquency.

Farbstich ($^1/_2$ des Originals), gestochen von Phelippeaux nach Genée. „Die Muse Polyhymnia" aus dem Werk „Les Muses", Collection d'estampes gravées en couleurs. Paris, Didot le jeune, 1789.

(Klischee nach dem Exemplar des Antiquariats Joseph Baer, Frankfurt a. M., Kat. 765 Nr. 63.)

Digitized by Google

Louis Marin Bonnet, 1743 bis 1793. „Eine Nymphe" (in Crayonmanier). Meister in der (farbigen) Crayonmanier, dessen Arbeiten hoch geschätzt sind.

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abb. nach einem farbigen „Reichsdruck".)

Reproduktionsstich von John Smith, 1654 bis 1742. „Die heilige Familie." Bekannter Meister der Frühzeit der englischen Schabkunst.

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Luigi Schiavonetti, 1765 bis 1810, arbeitet in Punktiermanier als Schüler Bartolozzis.

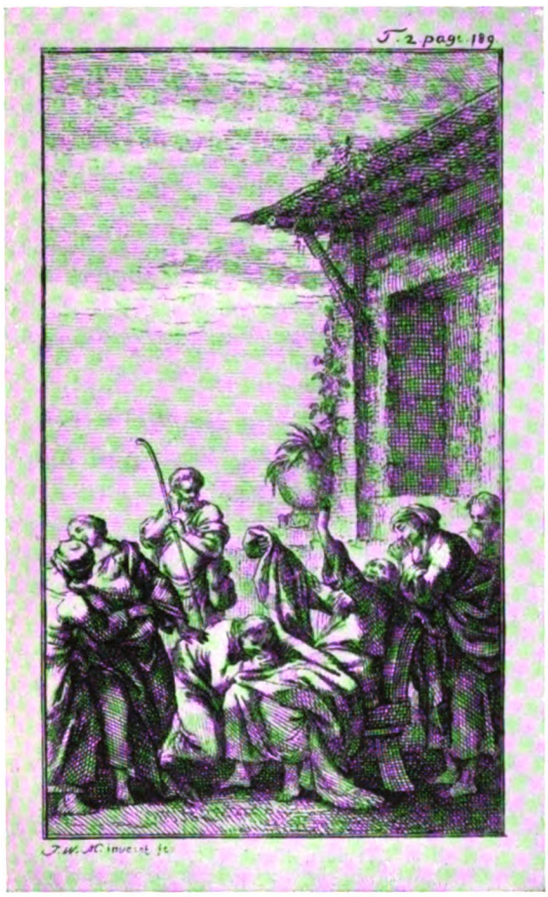
„Mrs. Cosway nach einem Gemälde von Cosway."

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Schabkunstblatt (Mezzotinto) von John Raphael Smith, 1767 bis 1826. „Almeria." Damenbildnis. Einer der Hauptmeister der großen Zeit der englischen Schabkunst.

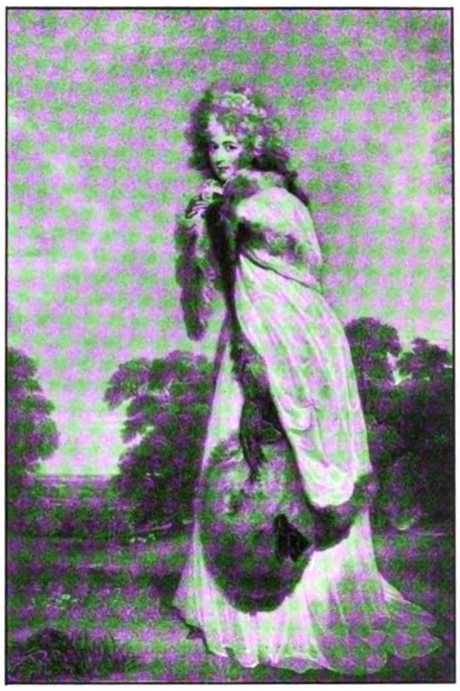
(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".

Digitized by Google



Radierung zu Bitaubé, Joseph, von Johann Wilh. Meil, einem bekannten Berliner Illustrator (1733 bis 1785), der mehrere tausend Blätter schuf.

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)



Francesco Bartolozzi, 1730 bis 1813. Aus Italien nach England eingewandert, Hauptmeister der Punktiermanier. „Die Schauspielerin Elisabeth Farrer", später Lady Derby.

(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

Schlußvignette von Georg Friedrich Schmidt, geboren 1712, gestorben 1772, zu Friedrichs des Großen „Mémoires pour servir à l'histoire de Brandebourg". Berlin 1767. Schmidt war einer der bedeutendsten Radierer und Stecher der Zeit, ging 1736 nach Paris, von da nach Berlin zurück und 1757 nach Petersburg, wo er eine Stecherschule begründete.

(Klischee aus dem Milkauschen Handbuch der Bibliothekswissenschaft zum Beitrag von Hans Wegener: Die Buchillustration im 17. und 18. Jahrhundert.)

Digitized by Google

Schabkunstblatt von Jacob Gole, 1660 bis etwa 1730. „Friedrich Wilhelm, der große Kurfürst."
(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

George Keating, 1762 bis etwa 1797, dessen in Schabkunst und Punktierstich ausgeführte Porträts nach Reynolds hochgeschätzt werden. „Die Herzogin von Devonshire mit ihrer Tochter."
(Klischee der Reichsdruckerei, verkleinerte Abbildung nach einem „Reichsdruck".)

England

Bürger, Gottfried August: Leonora. Transl. from the German by W. R. Spencer, with designs by Lady Diana Beauclerc, gestochen von F. Bartolozzi u. a. London, printed by T. Bensley, for J. Edwards, & E. & S. Harding 1796. 2°.

Pococke, Richard: A description of the east and some other countries. London, printed for the author by W. Bowyer, and sold by J. & P. Knapton, W. Jnnys (u. a.) 1743–45. 2°. Vignetten von Gravelot und Illustrationen verschiedener Künstler.

Deutschland und Schweiz

Atlas geographicus portatilis XXIX mappis orbis habitabilis regna exhibens caelo accurate expressit Tobias Conradus Lotterus. Delineavit et excudit Tobias Lobeck. Augsburg, Lobeck o. J. (Lobeck, Kupferstecher des 18. Jahrhunderts (in Köln und anderen Städten tätig).

Chodowiecki: Sammlung kleiner Kupfer und Vignetten (v. Chodowiecki u. a.). Heft 1–4, 6–7 (in 1 Bd.). Leipzig, Voss & Comp. 1794–96.

Friedrich II. der Große: Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg. Nouv. édition. 2 part (in 1 Bd.). Berlin & La Haye, Jean Neaulme, libraire. 1751. 4°. Vignetten und Kupfer von Schmidt, S. Fokke, J. V. Schley, B. Picart. (Sander 730.)

Friedrich II. Poésies diverses. Berlin, Chrétien Frédéric Voss 1760. 4°. Kupfer von J. W. Meil und Schmidt. (Sander 731.)

Gessner, Salomon: Oeuvres, trad. de l'allemand par Huber. Zuric, chez l'auteur 1774. (Sander 782/83.)

Gessner, Salomon: Oeuvres. (Illustrationen von Moreau le jeune.) Paris, chez Ant. Aug. Renouard 1795; Dijon, de l'imprimerie de P. Causse an 3e. 8°. (Sander 787.)

Kaukol, Christlicher Seelenschatz . . . Bonn 1729. (Vergleiche Zeitschrift für Bücherfreunde I. Jahrgang.)

Staunton, George: Des Grafen Macartney Gesandtschaftsreise nach China . . . Berlin 1797 bis 1799.

Wieland, Christoph Martin: Sämtliche Werke. Leipzig. Göschen 1794–1801. Kupfer von H. Ramberg, gestochen von verschiedenen Künstlern.

Digitized by Google

GLOSSEN

WARUM ABC?

DER URSPRUNG UNSRER ALPHABETFOLGE, EIN URALTES MISSVERSTÄNDNIS

VON KURT SCHMIDT, BERLIN

Die Reihenfolge der Buchstaben im Alphabet ist uns von Kindheit an so vertraut, sie begegnet uns im Leben so oft, daß wir uns gewöhnt haben, sie als etwas Gegebenes, Unabänderliches hinzunehmen wie ein Naturerzeugnis, bei dem man nicht danach fragt, ob ihm ein vernünftiger Sinn zugrunde liegt. Das Alphabet ist aber ein Erzeugnis des Menschengeistes. Ein Mensch oder eine Menschengruppe muß einmal die Reihenfolge der Buchstaben festgesetzt haben. Und da es Menschen waren, die das Alphabet geschaffen haben, so müssen sie sich dabei etwas gedacht haben. Sie müssen einen Grund gehabt haben, die Reihenfolge so und nicht anders zu machen.

In unsrem Alphabet freilich, wie es heute ist, wird man vergeblich nach einem vernünftigen Grunde suchen. Warum A B C D E F usw.? Die Laute, die mit den Buchstaben bezeichnet werden, sind ebenso wirr durcheinander gewürfelt wie die Gestalten der Zeichen. Weder eine sprachliche noch eine graphische Ordnung ist zu entdecken. Darüber braucht man sich nicht zu wundern, wenn man bedenkt, daß das Alphabet eine mehrtausendjährige Entwicklung hinter sich hat. Im Laufe der Jahrtausende sind Buchstaben hinzugekommen, andre sind weggefallen. Man muß das Alphabet zurückverfolgen bis zu seinen Anfängen, um den Grund der Buchstabenfolge zu enträtseln.

Unser Alphabet ist etwa seit dem Beginn unsrer Zeitrechnung unverändert geblieben, abgesehen davon, daß anfangs U, V und W nur ein Zeichen hatten = V. Vorher fehlten Y und Z. Diese beiden Zeichen drangen zwar im 1. Jahrhundert vor Chr. aus der griechischen Sprache in die römische Schrift ein, aber ihr Gebrauch blieb auf Namen und Ausdrücke beschränkt, die dem Griechischen entlehnt waren, und sie wurden deshalb auch nicht in das Alphabet aufgenommen. Mehrere Alphabetreihen aus Pompeji, die nicht lange vor dem Jahre 79 nach Chr. geschrieben sind, schließen noch mit X[1].

Bis um das Jahr 230 vor Chr. fehlte im römischen Alphabet das G. An der Stelle, wo es heute steht, stand bis dahin Z, das aber kaum noch geschrieben wurde. Schon 70 Jahre früher hatten die Römer auf Antrag von Appius Claudius beschlossen, dem C, das ehemals für die Laute K und G verwendet wurde — wie später noch in den Abkürzungen C. und Cn. für Gaius und Gnaeus —, für den Laut G einen Strich anzufügen. Dieser neue Buchstabe wurde dann durch einen Freigelassenen des Sp. Carvilius Ruga im Alphabet an die Stelle des außer Gebrauch gekommenen Z gesetzt. Bis 230 vor Chr. sah also das römische Alphabet so aus:

A B C D E F Z H I K L M N O P Q R S T V X.

Die Römer hatten die Schrift von den ihnen benachbarten westlichen Stämmen der Griechen entlehnt, und zwar in der Form, die sie in Chalkis hatte. Sie erhielten die Schrift von der chalkidischen Kolonie Cumae und deren Tochterstadt Neapolis, mit denen sie sehr früh in Berührung kamen.

Die westlichen Griechen hatten ihr Alphabet ebenso wie die östlichen von den Phönikern übernommen und ihren Bedürfnissen angepaßt. Da es für unsre Frage nicht auf die Gestalt der Buchstaben, sondern nur auf ihren Lautwert ankommt, sollen im folgenden die Buchstaben durchweg mit lateinischen Zeichen wiedergegeben werden. Das Alphabet der westlichen Griechen hatte folgende Ordnung[2]:

A B G D E U = V Z H Th I K L M N O P Q R S T Ph X Kh.

Hieraus sehen wir, daß das römische C ursprünglich ein G war, das F ein U=V oder W. Das Th, das Ph und das Kh

Digitized by Google

haben die Römer fallen lassen. Anderseits haben die Griechen später, in der klassischen Zeit, aus dem U=V ein Y gemacht und es nach T gestellt, das H für langes E (Eta) genommen, auf Q verzichtet und am Schluß des Alphabets noch Ps und langes O (Omega) angefügt. X steht im klassischen griechischen Alphabet an der Stelle, wo es die östlichen Griechen für das phönikische S gesetzt hatten, nämlich zwischen N und O.

Das phönikische Alphabet reichte nur bis T. Es hatte keine Zeichen für Selbstlaute, dafür aber vier Zeichen für Hauchlaute:

ʾ H J ʿ

und drei für Zischlaute: das schon erwähnte S, aus dem die östlichen Griechen ein X machten, ein Ṣ, das die Griechen fallen ließen — es stand zwischen P und Q — und das möglicherweise ursprünglich einen Gaumenlaut, etwa unser Tsch, bezeichnete, und endlich ein Š, aus dem unser S wurde. Die Hauchlautzeichen der Phöniker nahmen die Griechen für Selbstlaute: ʾ für A, H für kurzes E, J für I und ʿ für O. Das Zeichen, aus dem unser H entstand und das die östlichen Griechen für Eta nahmen, bedeutete bei den Phönikern einen Reibekehllaut, Ḥ, unsrem Ch in ach vergleichbar, also einen echten Mitlaut, keinen Hauchlaut. Die westlichen Griechen hatten das richtig erkannt.

Das phönikische (oder nordsemitische) Alphabet war also folgendes:

ʾ B G D H W Z Ḥ Th J K L M N Ś ʿ P Ṣ Q R Š T.

Die Reihenfolge stand damals, als die Griechen die Schrift von den Phönikern erhielten, im 10.[3] oder im 11. Jahrhundert vor Chr.[4], bei den Nordsemiten schon fest. Das wissen wir aus einigen Gedichten, deren Versanfänge nach dem Alphabet geordnet sind: Psalm 111, 119, 145, Klagelieder Jeremiae 1 bis 4, Sprüche 31, 10 bis 31. Die Griechen übernahmen die Ordnung, wie sie sie vorfanden. Einige solche Reihen sind erhalten[5]. Außerdem verwendeten die Griechen schon im 8. Jahrhundert vor Chr. die Buchstaben als Zahlzeichen, was zur Voraussetzung hatte, daß die Buchstabenfolge als feststehend allgemein bekannt war. Das war eine Erfindung, die von Milet ausging[6].

Die Frage, wie die Phöniker zu ihrer Alphabetfolge gekommen sind, ist schon mehrfach erörtert worden. Zimmern[7] versuchte nachzuweisen, daß die Reihenfolge der phönikischen Buchstaben derjenigen der Keilschriftzeichen entspreche. Er schied jedoch 11 von den 22 Buchstaben aus und auch für die übrigen 11 gelang ihm der Nachweis nur in beschränktem Maße[8]. Ebensowenig befriedigt der Lösungsversuch Hommels[9], der die in den Buchstaben abgebildeten Gegenstände als Sinnbilder der Planeten und der Tierkreiszeichen ansah. Im semitischen Alphabet haben nämlich die Buchstaben Namen, die auf ursprünglich den Buchstaben zugrunde liegende Bilder hindeuten. So heißt ʿ = Ajin: Auge. Das setzte Hommel = Sonne; J = Jod (Arm) setzte er = Merkur; M = Mîm (Wasser) = Wassermann usw. Er meinte, daß die Buchstabenordnung aufs engste mit der chaldäischen Astrologie verknüpft sei[10].

Einen großen Schritt näher zum Ursprung des Alphabets sind wir gekommen durch die Entdeckung der Inschrifttafeln am Sinai. Diese Inschriften, um deren Deutung sich besonders Hubert Grimme (Münster) bemüht hat, sind auf die Zeit um 1500 vor Chr. anzusetzen und enthalten den ältesten Vorläufer der semitischen Schrift, der bisher bekannt geworden ist. Auf den Streit, ob die Sinai-Schrift das „missing link"[11] für die Abstammung der phönikischen Schrift von der ägyptischen ist oder nicht[12], braucht hier nicht eingegangen zu werden. Es genügt, festzuhalten, daß nach Sethes und Grimmes übereinstimmender Meinung der Erfinder der Sinai-Schrift die ägyptische Schrift gekannt, aber die ägyptischen Schriftelemente nach eigenem Plan für die semitische Sprache verwendet hat. Sethe, der Ägyptologe, schreibt:

> „Die neue semitische Schrift besteht aus einer Anzahl beliebiger, ohne Rücksicht auf ihre ägyptische Verwendung und Bedeutung ausgewählter Hieroglyphen, die nur in wenigen Fällen (4) dem engeren Kreise der ägyptischen Buchstabenzeichen entnommen sind. Nach Ausweis der aus ihr hervorgegangenen späteren semitischen Schrift und des von Gardiner gelesenen Wortes baʿalat hat der entlehnende Semit diese wie alle andern Zeichen völlig neu von sich aus ihrer Bedeutung gemäß benannt und ihnen die daraus nach dem Grundsatz der Akrophonie sich ergebenden Buchstabenwerte beigelegt."

Demgegenüber meint Grimme, der Semitist, der Schrifterfinder, sei umgekehrt verfahren: Er habe zuerst Zahl und Wesen der Laute klargestellt, für welche Buchstaben geschaffen werden sollten. Dann

Digitized by Google

„mag er darangegangen sein, jedem der von ihm ins Auge gefaßten 22 semitischen Konsonantlauten einen Namen zu geben, und zwar einen solchen, in dem der betreffende Laut als Anlaut vorkam. Dabei wird er darauf bedacht gewesen sein, nur solche Namen zu wählen, die in der ägyptischen Schrift als Ideogramme vorhanden waren. Den Schlußpunkt bildete dann die Verwendung dieser ägyptischen Ideogramme als Zeichen der neuen Schrift, wobei jedes von ihnen den Konsonanten wiedergab, mit welchem das ihm entsprechende semitische Wort zu Anfang gesprochen wurde[13]."

Grimme nimmt an, daß der Erfinder der Sinai-Schrift schon die Alphabetfolge, wie sie später bei den Semiten bestand, festgesetzt habe. Er meint, die Ordnung, die er den Buchstaben gab, beruhe „auf einer ursprünglichen Disposition ihrer Begriffe". Die erste Namengruppe beziehe sich auf den Hathor-Tempel, in dem die Schrift entstand, und reiche von Aleph bis Teth (Kuh, Haus = Tempel, Tempelbeamtenschaft, religiöser Jubelruf); die zweite Gruppe von Jod bis Samek, sie sei „geographisch-physischen Inhalts" (Unterägypten, Oberägypten, Horizont, Wasser, Wasserschlange, Fisch); die dritte habe es „mit der Beschreibung des menschlichen Körpers zu tun" (Auge, Mund, Gesicht, Unterleib, Kopf, Phallus, Stirnmarke).

Dieser Versuch, den Sinn der Alphabetfolge zu deuten, kann nicht überzeugen. Die erste Gruppe mag noch gelten; es ist aber nicht einzusehen, warum der semitische Priester am Sinai gerade Unterägypten, Oberägypten, Horizont, Wasser usw. in dieser Reihenfolge gewählt hat. Und noch weniger verständlich ist, was ihn bewogen haben könnte, in der dritten Gruppe den Kopf zwischen Unterleib und Phallus zu stellen, nachdem er vorher schon Auge, Mund und Gesicht aufgezählt hat. Diese Deutung kann bestenfalls eine Gedächtnisstütze gewesen sein, um den Zöglingen der Priesterschule das schon in Unordnung geradene Alphabet einzuprägen.

Ein weiterer phantasievoller Deutungsversuch von Zoller[14] kann hier übergangen werden, da er die Grimmesche Deutung als Grundlage benutzt und mit dieser hinfällig wird.

Schon Lidzbarski[15] hat richtig bemerkt, daß in dem semitischen Alphabet eine lautwissenschaftliche Ordnung zu erkennen ist. Er wies darauf hin, daß nach dem beginnenden Aleph = ʾ die drei stimmhaften oder tönenden Laute B, G, D und später die drei flüssigen Laute L, M, N aufeinander folgen. Er konnte diesen Gedanken aber nicht weiter verfolgen, weil ihm damals die Sinai-Funde noch nicht bekannt waren. Jetzt aber führt uns diese Beobachtung zur Lösung des Rätsels.

Der Erfinder der Sinai-Schrift, unter dem wir uns einen Priester oder eine Priestergemeinschaft vorzustellen haben, kannte die ägyptische Schrift, die hieroglyphische ebenso wie die hieratische. Er wußte, welchen Hieroglyphen die hieratischen Schriftzeichen entsprechen, er sah in diesen die Bilder, aus denen sie entstanden waren. Diese Bilder bezeichnete er mit semitischen Worten und teilte sie den Lauten zu, mit denen diese semitischen Worte beginnen. So nannte er die Kuh ʾAleph und nahm das Zeichen für ʾ, das Haus Beth für B, das Tor Daleth für D usw. Bevor er das tat, hatte er sich klar gemacht, welche Laute in seiner Sprache vorkommen. Hatte er aber, wie Grimme richtig annimmt, zuerst die Laute seiner Sprache untersucht, so lag nichts näher, als daß er die Laute in Gruppen zusammenfaßte: Hauche, Lippenlaute, Gaumenlaute, Kehllaute, Zahnlaute, Halbselbstlaute, Nasenlaute, Zischlaute, und daß er sie in tönende (Mediae), tonlose (Tenues) und Reibelaute (Aspiratae) einteilte. So ergab sich ihm eine natürliche Ordnung, und in dieser Ordnung schrieb er seine neuen Buchstaben auf. Er mag also ursprünglich folgende Tafel aufgestellt haben:

Hauchlaute		ʾ		H		J		ʿ	
Lippenlaute		B		W				P	
Gaumenlaute				Z				Ṣ	
Kehllaute		G		H̲				KQ	
Zahnlaute		D		Th					T
Halbselbstlaute						L		R	
Nasenlaute						M		N	
Zischlaute						S		Š	

Auf dieser Tafel finden wir in der ersten Zeile Hauche, zu denen auch J zu rechnen ist, wie sich aus der Umwandlung dieses Zeichens zu dem Selbstlaut I durch die Griechen er-

Digitized by Google

gibt; in der zweiten bis fünften Zeile Lippenlaute, Gaumenlaute – zu denen, wie oben bemerkt, Ṣ, ursprünglich wohl wie Tsch gesprochen, und auch Z zu zählen ist, das vielleicht den Laut Dsch-h darstellte –, ferner Kehllaute – wir sehen, daß das Ḥ, gesprochen wie ch in ach, hier seinen richtigen Platz hatte – und Zahnlaute. Darauf folgen Halbselbstlaute, Nasenlaute und Zischlaute. In der Richtung von oben nach unten finden wir in der ersten Reihe tönende Laute (Mediae), in der zweiten Reibelaute (Aspiratae) und in der letzten, die, entsprechend den gefundenen Sinai-Inschriften, etwas krumm geraten ist, tonlose Laute (Tenues). Im ganzen war das eine, wenn auch nicht tadellose, so doch für jene alte Zeit recht ansehnliche lautwissenschaftliche Gruppierung.

Nun hatte man aber in jener Zeit am Sinai noch keine feste Regel für die Schreibrichtung. Wie sich aus den gefundenen Inschriften ersehen läßt, schrieb man sowohl wagerecht links- und rechtsläufig als auch senkrecht und sogar bogig. Diese Regellosigkeit, auf die schon Grimme[16] aufmerksam gemacht hat, wurde dem Alphabet zum Verhängnis.

Das Unglück wollte, daß die späteren Abschreiber, die von der Lautlehre weniger verstanden als der Erfinder, die Tafel statt von links nach rechts von oben nach unten lasen. Folgen wir ihnen, so erhalten wir genau das semitische Alphabet, aus dem sich über Griechen und Römer mit einigen Streichungen und Zutaten unser heutiges Alphabet entwickelt hat.

Die alte, richtige Alphabettafel scheint sich jedoch noch jahrhundertelang erhalten zu haben. Wir dürfen annehmen, daß neben der Priesterschule, die jene Tafel falsch, von oben nach unten, las, eine andre bestand, die die richtige Lesart bewahrte, denn die richtige Ordnung ist nicht verloren gegangen. Sie lebt heute noch, in verbesserter Form, bei den Indern, die ihre Schrift auch den Semiten verdanken, sie aber erst um 800 vor Chr., und zwar von Mesopotamien aus, erhielten[17]. Die indischen Kaufleute, die als Überbringer der semitischen Schrift zu denken sind, brachten sie in der richtigen Ordnung nach Indien, wo sprachgelehrte Brahmanen die Lippen- nud die Kehllaute ihre Stellen wechseln ließen, aus den Zeichen für Hauchlaute – ebenso wie es die Griechen gemacht hatten – solche für Selbstlaute machten, die tonlosen Laute vor die tönenden stellten, die Reibelaute und die Nasenlaute den ihnen entsprechenden Gruppen zuteilten und so zu dem noch heute gebräuchlichen indischen Alphabet gelangten, das seine nahe Verwandtschaft mit dem Uralphabet vom Sinai deutlich erkennen läßt:

Selbstlaute					A	Ā	I	Ī	U	Ū	usw.
Kehllaute	K	Kh	G	Gh	Ṅ						
Gaumenlaute	C	Ch	J	Jh	Ñ						
Zungenlaute	Ṭ	Ṭh	Ḍ	Ḍh	Ṇ						
Zahnlaute	T	Th	D	Dh	N						
Lippenlaute	P	Ph	B	Bh	M						
Halbselbstlaute					Y	R	L	V			
Zischlaute					Ś	Ṣ	S				
Hauchlaut					H						

So haben die Inder vom Sinai über Mesopotamien ein sprachlich richtiges Alphabet erhalten, während auf uns eine unsinnige Buchstabenfolge gekommen ist, die durch ein Mißverständnis vor dreieinhalb Jahrtausenden aus dem ursprünglich vernünftigen Alphabet des Erfinders der Sinai-Schrift entstanden ist.

ANMERKUNGEN (LITERATUR)

[1] Arthur Mentz, Geschichte der griechisch-römischen Schrift. Leipzig 1920, S. 59.
[2] Hans Jensen, Geschichte der Schrift. Hannover 1925, S. 158.
[3] Mentz, a. a. O., S. 8.
[4] Larfeld, Griechische Epigraphik. 1914, S. 341.
[5] Mentz, a. a. O.
[6] Larfeld, a. a. O., S. 294.
[7] Zur Frage nach dem Ursprung des Alphabets in der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. 1896, 50, S. 667.
[8] Jensen, a. a. O., S. 103.
[9] Hommel, Grundriß der Geographie und Geschichte des alten Orients. München 1904, S. 99.
[10] Zitiert nach Jensen, a. a. O., S. 103.
[11] Kurt Sethe, Die neu entdeckte Sinai-Schrift. 1917.
[12] Hubert Grimme, Die Lösung des Sinai-Schrift-Problems. Münster 1926.
[13] Grimme, Die Lösung des Sinai-Schrift-Problems. Münster 1926, S. 13.
[14] J. Zoller, Sinai-Schrift und griechisch-lateinisches Alphabet. Trieste 1925.
[15] Lidzbarski, Ephemeris I, S. 135/136.
[16] H. Grimme, Die südsemitische Schrift in „Buch und Schrift" IV. Leipzig 1930, S. 24.
[17] Bühler, Ind. Palaeogr., zitiert nach Jensen, a. a. O.

Digitized by Google

NAMEN- UND SACHREGISTER

Acta eruditorum 7
Allemand, Conrad l' 30
Alphabet 47
Alphabetfolge (Ursprung) 47
Alphabetum Tibetanum v. Georgi 7
Ambrogi, Antonio 19
Aquatintaverfahren 33

Bartolozzi, F. 33
Baskervilles Vergil 20
Bayer, Th. S. 7
Bellati 29
Blau, Erdmann Ludwig (Lithogr.) 28
Bleuet (Verleger) 31
Blumauer, A. 23
Bockwitz, Hans H. 31
Bodonis Vergil 23
Böcklin, David Ulrich 8
Bondi, Clemente 24
Bonnet, L.-M. 33
Bosse, Abraham 14
Breitkopf & Härtel 11, 26
Burghers, M. 5
Byllaert, J. 33

Calot, Frantz 38
Camillo Massimo, Kardinal 18
Caros, Annibal 24
Carter 15
Carus 30
Chauveau, F. 15, 22
Chodowiecki 23
Choffard 38
Cleyn, F. R. 15
Cochin 38
Cochin d. J. 17
Cossin, L. 16
Cranach-Presse Graf Keßler 13

Daguerreotypie 30
Dbu-can-Charaktere 8
Dbu-med-Charaktere 5
Debucourt, Ph. 34
Delille, Abbé 21
Demarteau, G. 33
„Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ 29
Desfontaines, Abbé 17
Didots Vergil 1798 23
Donneau, J. 19
Drevet, Pierre 32
Drevet, Pierre Imbert 32
Drucktypen, tibetische 5
Dubourg 16
Duflos 17

Ehmcke und sein Kreis ..... n. 50
Ehmcke-Künstlerkreis ..... n. 50
Albers, Bernhard
Arndt, P.
Belwe
Binder, René
Diehl, Franz
Ehmcke, Susanne
Eichheim, Max
Fischer, Ilona
Geyer, Helmut von
Goehlert, Ernst
Guggenberger, Max
Gumppenberg, Hertha von
Haeußler, Helene
Hauptmann, Helmuth
Kleukens, F. W.
Krieger, Liesel
Naegelsbach, Annem.
Landshoff, Hermann
Lindner, Richard
Loehr, Fritz
Marsmann, Wilhelm
Mathi, Ruth
Maxow, Wilhelm
Meschendörfer, Wolfg.
Morf, Friedhold
Riebicke, Theodor
Rietschel, E. H.
Roessing, Karl
Rupprecht, Wilhelm
Schmidt, Eug. Jul.
Schnarrenberger, Wilh.
Steingaß, Otto
Tusch, Rosel
Virl, Hermann
Weber, Wilhelm
Weiß, Josef
Winkler, Gerhard
Eisen 17
Elzevier 14

Faithorne 15
Fidenza 19
Folkema 16
Fourmont, Michael 7
Fourmont, Stephan 7
François, J. Ch. 33
Freudenberger 38
Friedlaender, Max 35
Fricke, Friedr. Aug. 29
Fürstenberg, Hans 38

Geißler, C. G. 26
Geißler, H. 28
Georgi, Traugott 29
Gérard 23
Gießmann, Friedrich 29
Girodet 23
Giunta 14
Gravelot 38
Grignion, C. 19
Große, Karl 29
Grünwald (Lithograph) 26

Haertel, Gottfried 11
Haertel, G. Chr. 26
Haertel, Hermann 26
Heise-Poenicke, Rittergüter Sachsens 29
Held (Notenschreiber) 26
Hyde, Thomas 5
Heyne, Chr. G. 20
Hitzig, Wilhelm 26
Hollar, Wenzel 15
Houbraken 16

Janinet, F. 34
Jannon, Jean 14
Justice, Heinrich 19

Keil, Georg 29
Kittplatte 10
Körös, Cosma von 6
Kreidemanier 33
Kupferstich 31
Kupferstich und Tibetanistik 5
Kupferstichwerke (aus dem Deutschen Buchmuseum) 40

Le Blon, Chr. 34
Le Prince, B. 33
Lindemann, Steinschreiber 26
Lithographie, in Leipzig 26
Lithographie und C. M. von Weber 9

Digitized by Google

Lithographisches Institut von Rud. Weber 29
Lombart, P. ... 15
Longeuil, de ... 21

Maillol, A. ... 13
Melly ... 29
Merseburger, Otto ... 30
Milkausches Handbuch des Bibliotheks-
wesens ... 38
Moreau le jeune ... 22, 38
Müller, J. S. ... 19
„Museum Sinaiticum" ... 7

Odermann, Erich ... 13

Pecht, Friedrich ... 30
Petro San Bartoli ... 18
Photographie, Anfänge in Leipzig ... 30
Piehl, Minna ... 30
Pinelli ... 24
Pitzold (Steinschreiber) ... 26
Plassans ... 22
Plockhorst, Bernhard ... 30
Poenicke, Elias ... 26
Poenicke und Sohn (Lithogr.) ... 28
Pool ... 16
Punktiermanier ... 33
Puttrich, Ludwig ... 29

Radierung ... 32
Reichsdrucke ... 35
Reichsdruckerei ... 31
Richer ... 15
Roßmäßler, A. ... 28
Roycroft ... 15
Ruprecht v. d. Pfalz ... 32

Saint Aubin, Augustin ... 32
Saint Aubin, Gabriel ... 32
Scarron ... 22
Schabkunst ... 32
Schieferdecker, C. A. ... 30
Schlick, Gustav ... 30
Schmidt, Kurt ... 47
Schnorr, Veit Hans ... 29
Schubert, Johannes ... 5
Schütz, Ernst (erster Darsteller des Faust in
Leipzig) ... 30
Schulze, Friedrich ... 26
Schulze, Friedrich, Anfänge der Photogra-
phie in Leipzig ... 30
Schulze, J. H. ... 5
Senefelder ... 9
Siegen, Ludwig von ... 32
Sprosse, Carl ... 29
Stangenpresse ... 10
Strimesius, J. S. ... 7

Tardieu ... 21
Tauchnitz, Karl ... 29
Tibetanistik und Kupferstich ... 5
Traverse, Ch. de la ... 19

Vaillant ... 32
Veissière de Lacroze ... 7
Vergil und der Kupferstich ... 13
Vergilcodex Mediceo-Laurentianus ... 18
Vergilcodex Vat. 3225 (erste vollständige
Nachbildung) ... 18

Wagner, Adolf ... 29
Wagner, Carl ... 9, 26, 27
Weber, Carl Maria von ... 9
Weber, Max Maria von ... 9
Weber, Franz Anton ... 13
Weber, Rudolf ... 29
Wegener, Hans ... 38
Werl, Adolph (Verlag) ... 29
Werner, Carl ... 29
Wetstenius ... 16
Wille, Georg ... 32
Winckler, Gottfried ... 29

Zelt, Das, Zschr. des Ehmcke-Kreises .. n. 50
Zocchi ... 21

Der fünfte Jahrgang des vom Deutschen Verein für Buchwesen und Schrifttum herausgegebenen Jahrbuchs wurde bei Breitkopf & Härtel gesetzt und gedruckt. Das Papier lieferte die Firma Ferdinand Flinsch, die Buchbinderarbeiten führte die Fritzsche-Hager AG. aus, sämtlich in Leipzig

Die Schriftleitung führte im Auftrage des Vereins Dr. Hans H. Bockwitz in Leipzig

Digitized by Google

FÜNFZIG »ZELTHEFTE«

DIE ZEITSCHRIFT DES EHMCKE-KREISES

SONDERBEILAGE AUS:

ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE UND GEBRAUCHSGRAPHIK

JAHRGANG 1931 NR. 12

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS ZELT

Reinhold Krämer
Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 2:
Handeinbände

Fünfzig Zelthefte

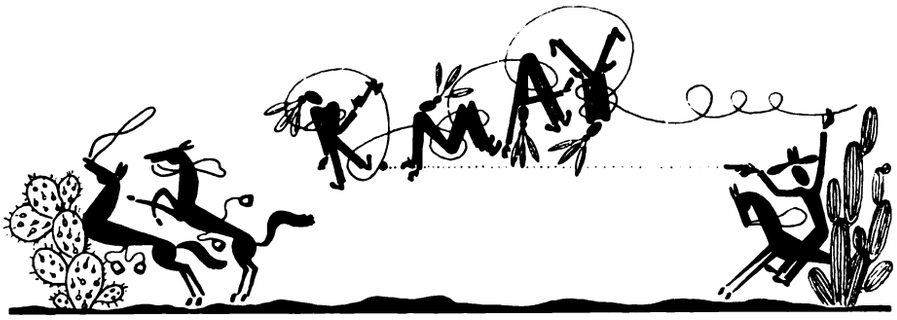
Walter Dreesen
Aus 1. Jahrgang 1925/26, Heft 4: Anzeigen

„Das Zeit" als Symbol einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten, als Hort und als Sammelplatz gleichgerichteter Arbeits-Leistung; „Das Zelt" als Grenze und eigener Bezirk empfunden: das ist „Das Zelt" des Ehmcke-Kreises. Keine Mauer und kein fester Turm sollten diese Gemeinschaft umschließen, die nicht, starrem Dogma verhaftet, eine „Richtung" darstellen will, die Ziel und Aufgabe ihrer Arbeit in nichts anderm erblickt als darin, Seele und Leben in ungeformte Masse zu tragen, mit einem Worte: zu gestalten.

Und wie der belebende Wind durch dünne Zeltwände weht, so wehte es unter dem leichten Zeltdach, von F. H. Ehmcke errichtet, Künstler von Nord und Süd, von Ost und West zusammen, bis zum 50. Male das Zelt gebaut war, in dem der Meister mit seinen Freunden und Schülern zu freiem Lagerleben im Dienste der Kunst zusammentraf. Man kann „Das Zelt" mit seinen heutigen 50 Heften nicht durchblättern, ohne nicht auf Schritt und Tritt an Ehmcke selbst, den Buch- und Schriftkünstler, den Zeichner, Graphiker und Maler, den Kunstschriftsteller und Menschen erinnert zu werden. Persönliches und Sachliches laufen ineinander, dürfen eins werden, weil die Person die Sache

Hermann Huffert
Aus 2. Jahrgang 1927, Heft 5: Neujahrskarten

Digitized by Google



Max Eichheim und René Binder
Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 1: Fasching

deckt, weil Sachliches hier sachlich bleibt als Ausdruck einer Persönlichkeit.

„Persönliches und Sachliches" war denn auch der treffende Titel des Sammelbandes, der zum 50. Geburtstag F. H. Ehmckes erschien und der seine literarischen Arbeiten aus 25 Jahren zusammenfaßte, beginnend mit dem denkwürdigen Prospekt der „Steglitzer Werkstatt", die, an der Schwelle des 20. Jahrhunderts errichtet, in die „Inkunabelzeit" der neuen deutschen Buchkunst führt.

Hans Loubier, dessen Verdienste um das neue deutsche Buch ebenso unvergessen bleiben werden wie Peter Jessens weitgesteckte Ziele und Bemühungen um das gesamte deutsche Kunstgewerbe, hielt diesen in der Eckmann-Schrift gedruckten Prospekt für so charakteristisch und bedeutsam, daß er ihn in den Bilderteil seines Werkes über die neue deutsche Buchkunst aufnahm.

Und er tat recht daran. Denn dieses kleine, farbig gedruckte Blatt bedeutet ein Programm. Es mutet noch heutzutage kühn in seinem Inhalt an, und es spricht all den schönen Gegenwartslehren der Werbefachleute Hohn, wenn in diesem Werbeblatt, das Geschäftsleute als Kunden werben sollte, ebendenselben Leuten gesagt wurde, daß sie von den künstlerischen Forderungen der Zeit keine Ahnung hätten, und daß die neue Werkstatt dazu da sei, ihnen nun endlich einmal einen Begriff von echter Kunst in graphischen Dingen zu vermitteln. Es solle nunmehr wieder eine Zeit kommen, in der man, wie vor alters, vom Buchdruck als von einer Kunst sprechen könne. Man wolle sich also bei Bedarf der neuen Werkstätte erinnern!

So faßten vor 30 Jahren Ehmcke, Belwe und F. W. Kleukens als Begründer der „Steglitzer Werkstatt" den „Dienst am Kunden" auf.

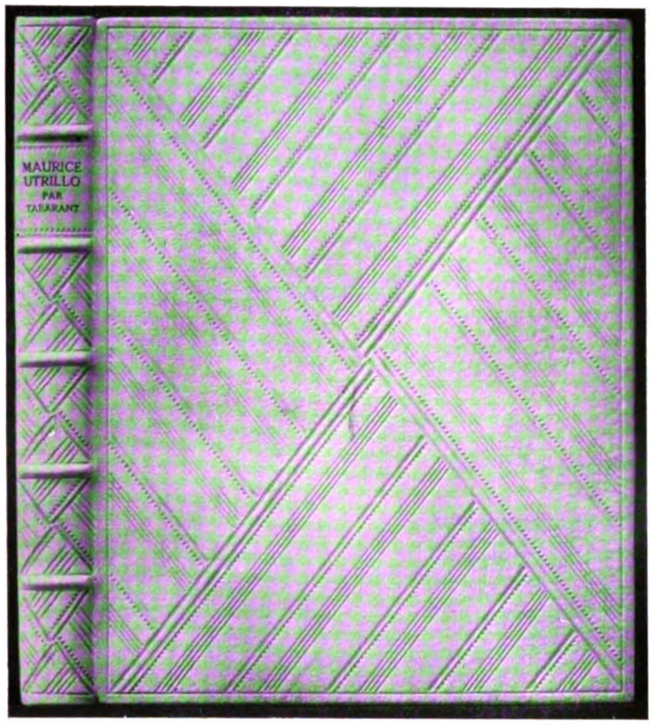
„Selbstverständlich" machten sie beizeiten Pleite, was ihnen eine gewisse heutige Werbeschriftstellerei mit ihren oft so faden, geschmacksverbildenden „Werbebriefen", die man täglich ins Haus bekommt und in den Papierkorb wirft, gleich hätte sagen können.

Wirklich Pleite? Mußte „mangels Masse" der völlige Bankrott erklärt werden? Sicher hätte es keinen Zweck gehabt, die „Steglitzer" auf ihre Brieftaschen hin zu untersuchen. Sie nahmen in einer besonderen Pfundwährung die realisierbaren Werte ihrer Werkstatt mit, in Pfunden, mit denen es sich, allerdings nur im biblischen Sinne, wuchern ließ.

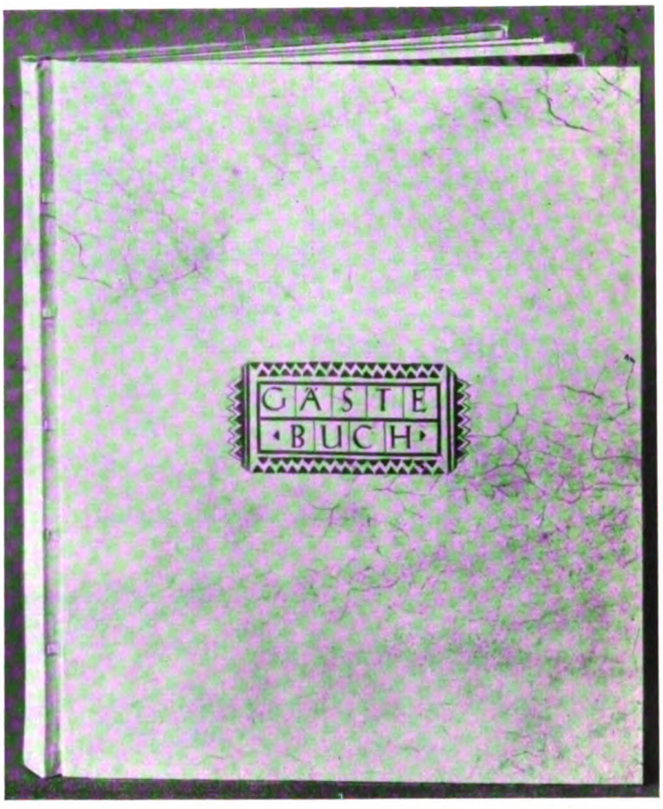
Aber welcher von den dreien, die wir heute noch unter uns wandeln sehen, hätte es nicht getan? Ehmcke selbst erinnert sich im Jahre 1920 in einem längeren Aufsatz dieser Steglitzer Werkstattzeit; er blickt zurück und gedenkt der „gärenden Jugendzeit", schimpft maßvoll auf die „Unterrichtsanstalt am Königlichen Kunstgewerbe-

Gerhard Winkler
Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 1: Fasching

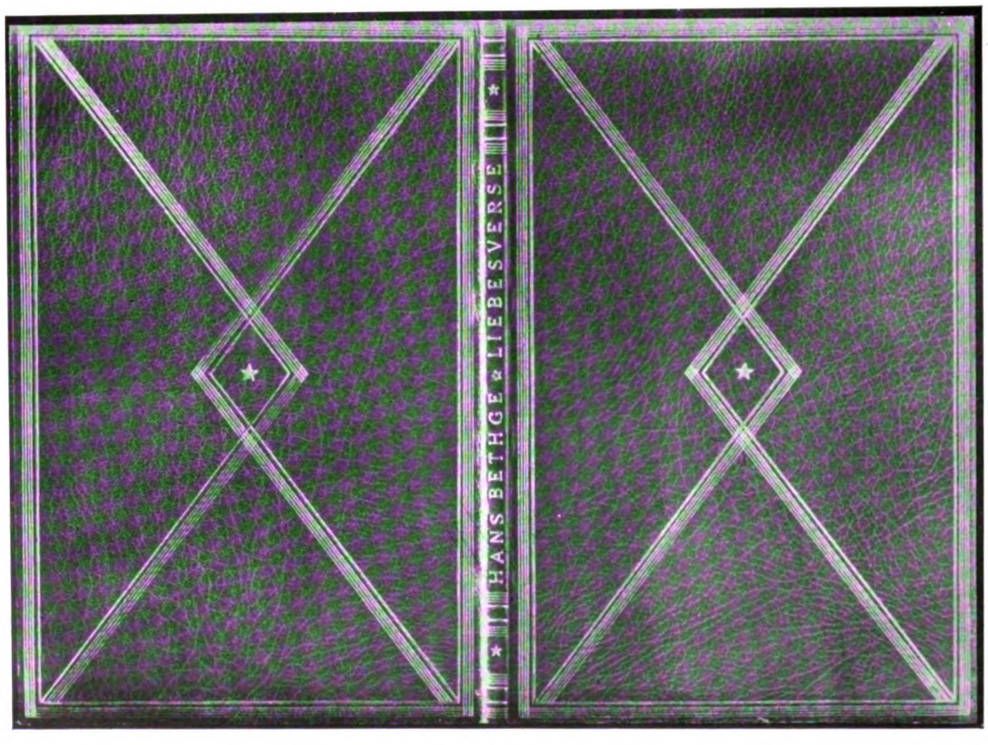
Digitized by Google



Friedhold Morf



Franz Diehl



Paul Arndt

Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 2: Handeinbände

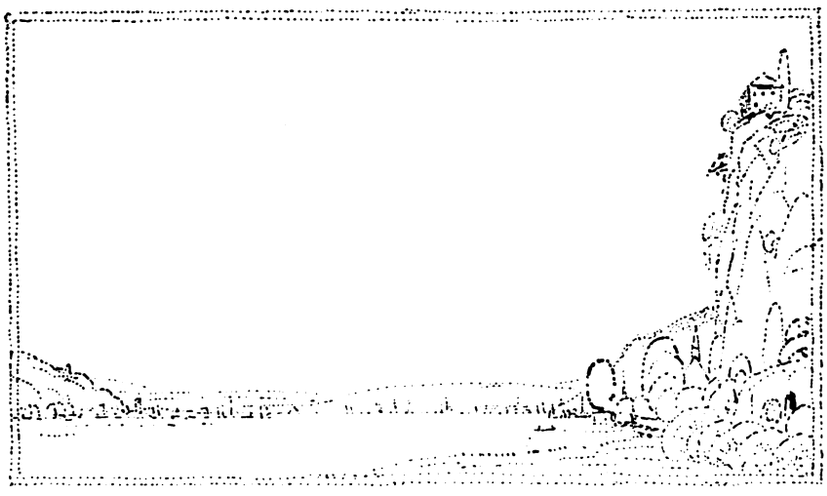
UNIV. OF CHI.
Digitized by Google

Fritz Loehr

Fritz Loehr

Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 8:
Fritz Loehr, Illustrationen

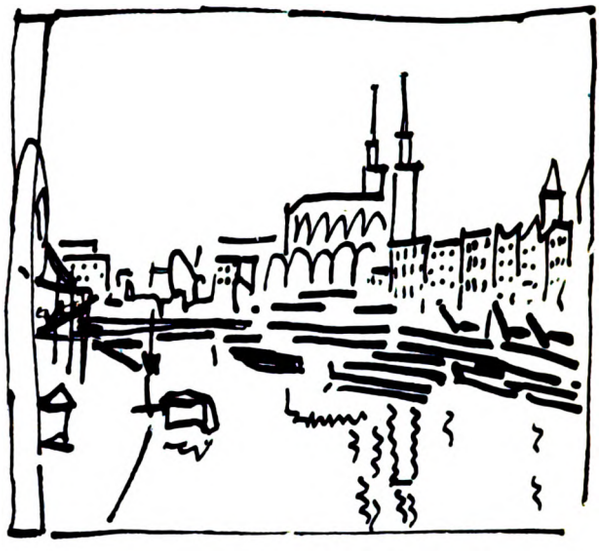
Professor F. H. Ehmcke
Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 6/7: Reisebilder



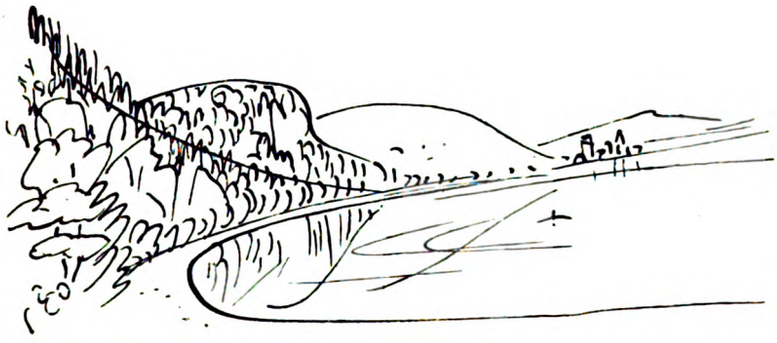
Professor Bernhard Albers

Digitized by Google

Professor Bernhard Albers



Professor Bernhard Albers



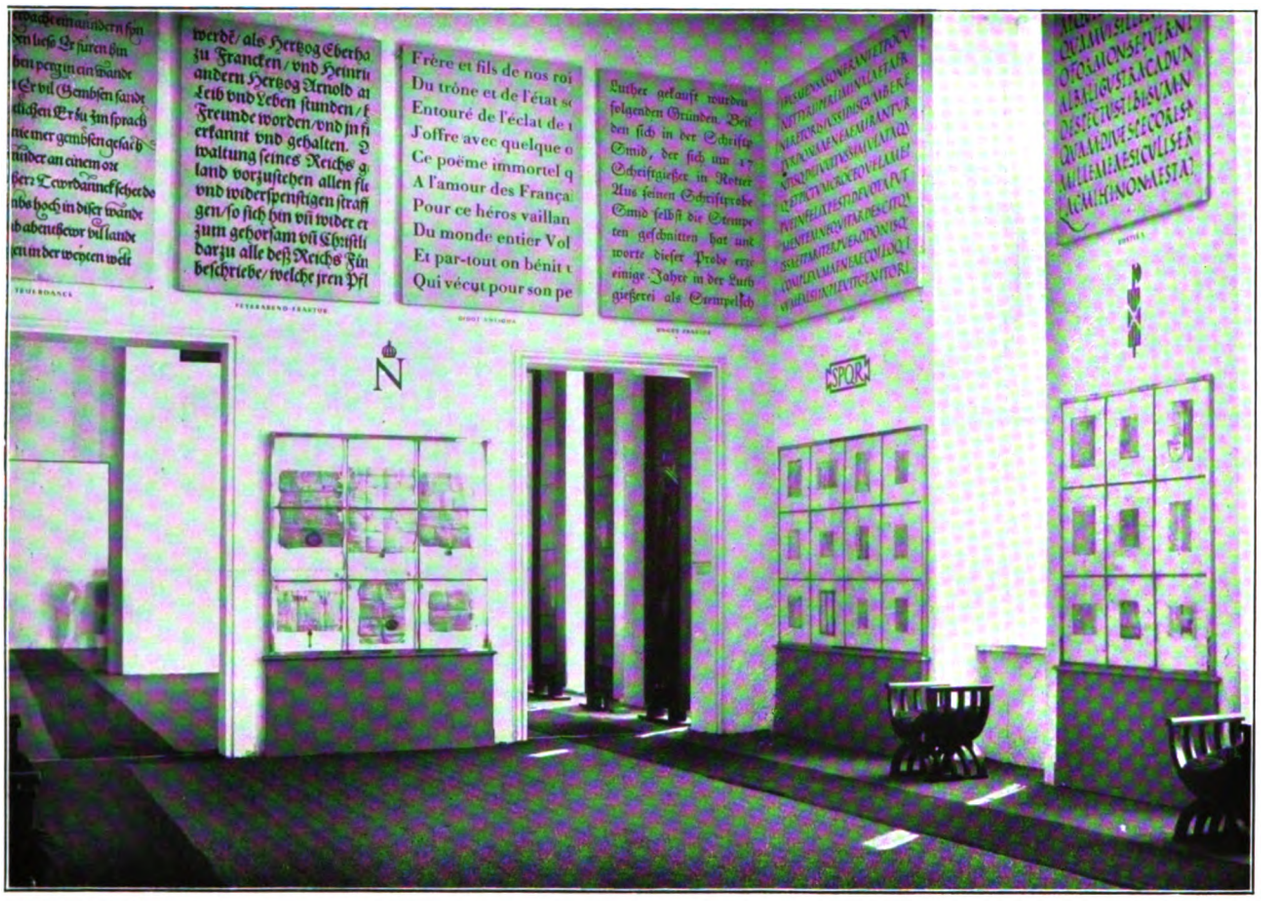
Professor Bernhard Albers

Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 2/3:
Fremdenverkehr- und Städtereklame

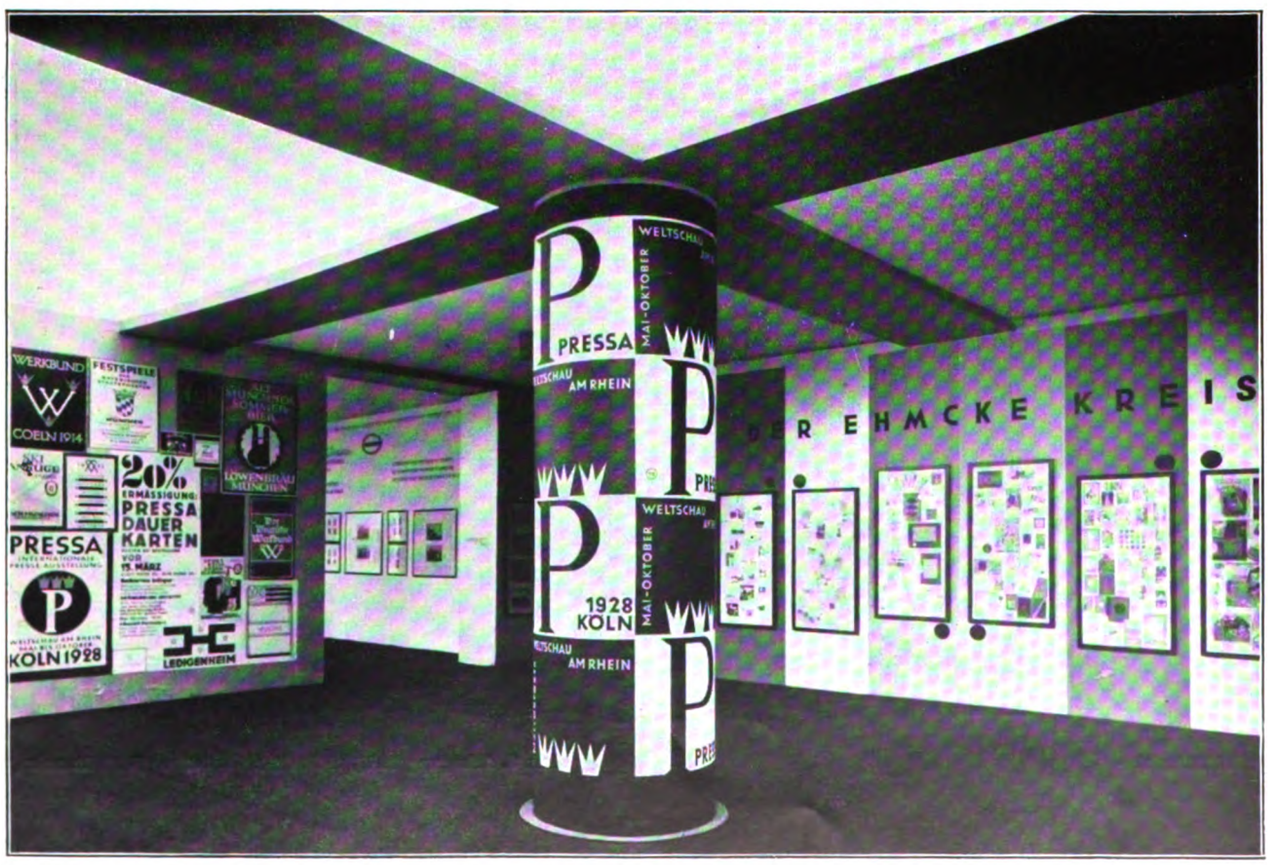
Professor F. H. Ehmcke

Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 6/7: Professor F. H. Ehmcke, Reisebilder

Digitized by Google



Professor F. H. Ehmcke



Professor F. H. Ehmcke: Raumgestaltung Susanne Ehmcke: Plakatsäule Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 4/5: Pressa Köln

Digitized by Google

Eug. Jul. Schmid

Professor Theodor Riebicke

Eug. Jul. Schmid

Professor Theodor Riebicke

Ernst Göhlert

Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 8: Signete

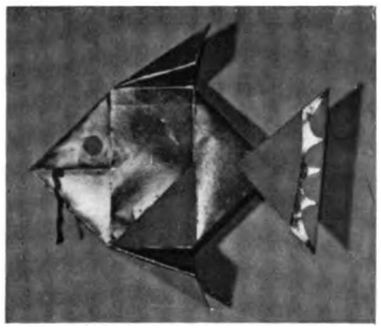
Josef Weisz

Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 7: Josef Weisz, Skulpturen und Holzschnitte

Digitized by Google

Professor Hermann Viri

Aus 2. Jahrgang 1927, Heft 5: Neujahrskarten



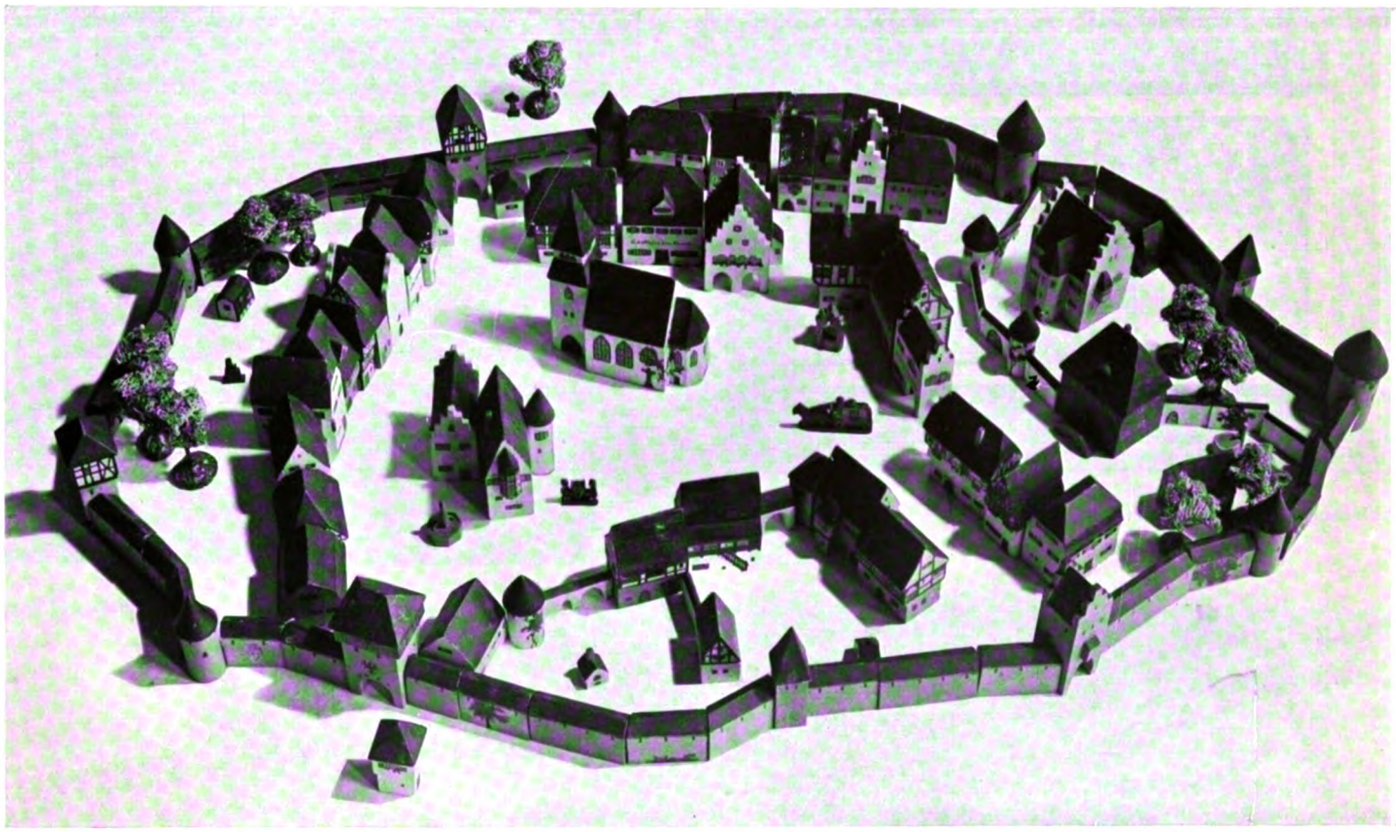
Wolfgang Meschendörfer

Rosel Tusch

Ruth Mathl

Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 9/10: Weihnachten

Digitized by Google



Helmuth von Geyer

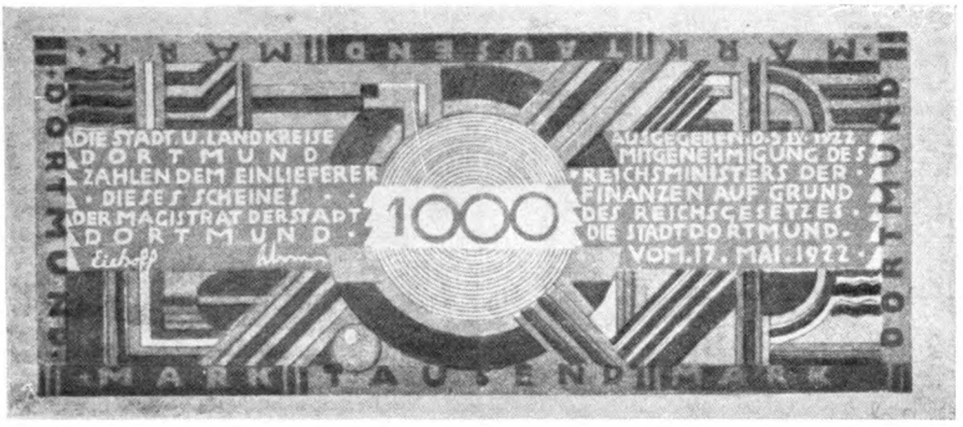
Helene Haeusler

Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 9/10: Weihnachten

Max Eichheim — René Binder
Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 10:
F. H. Ehmcke zum 50. Geburtstag

Digitized by Google

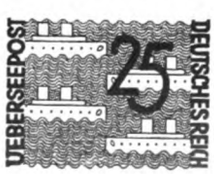
Professor Wilhelm Schnarrenberger



Klasse Professor Max Guggenberger

E. H. Rietschel

Otto Steingass



Jiona Fischer

Wilhelm Weber

Professor Wilhelm Schnarrenberger

Professor Ernst Aufseeser

Digitized by Google

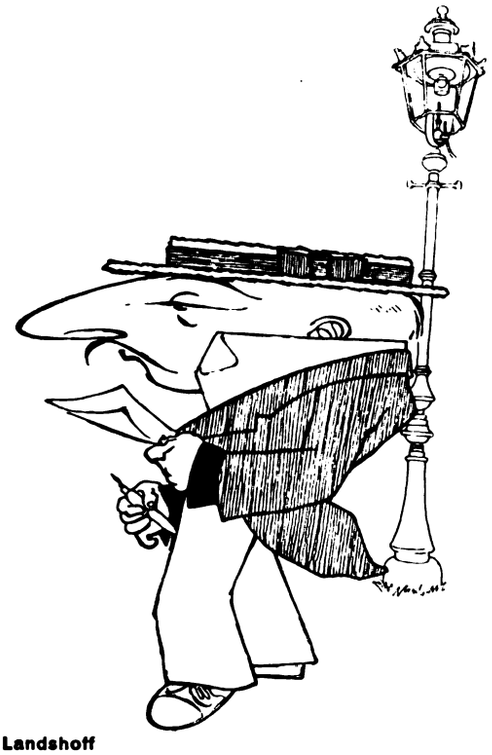
Professor Theodor Riebicke

Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 1:
Amtliche Graphik

Fritz Loehr

Professor Wilhelm Schnarrenberger

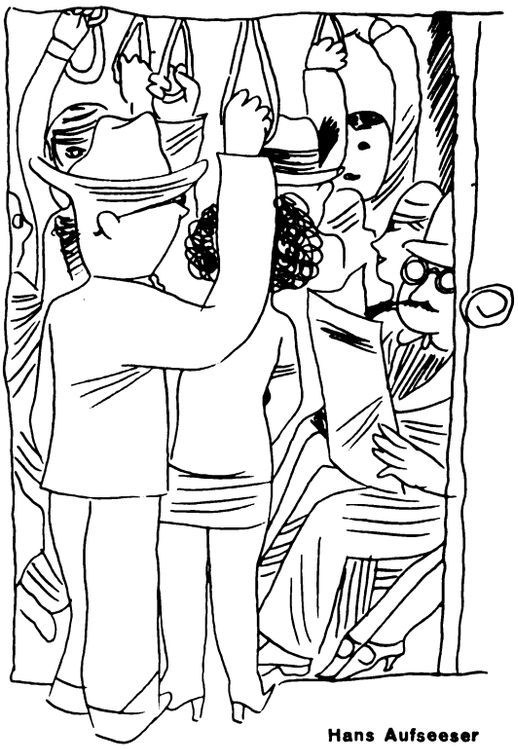
Digitized by Google



Hermann Landshoff
Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 8: Karikaturen

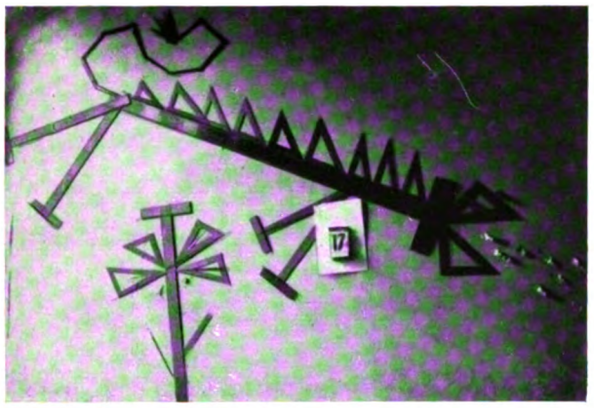
Professor Karl Rössing
Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 8: Karikaturen

Richard Lindner
Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 1: Fasching



Hans Aufseeser
Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 1: Fasching

Digitized by Google



Max Eichheim und René Binder

Susanne Ehmcke
Aus 4. Jahrgang 1929, Heft 1: Fasching

Schule Wilhelm Maxon
Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 1: Pantomimen und Feste

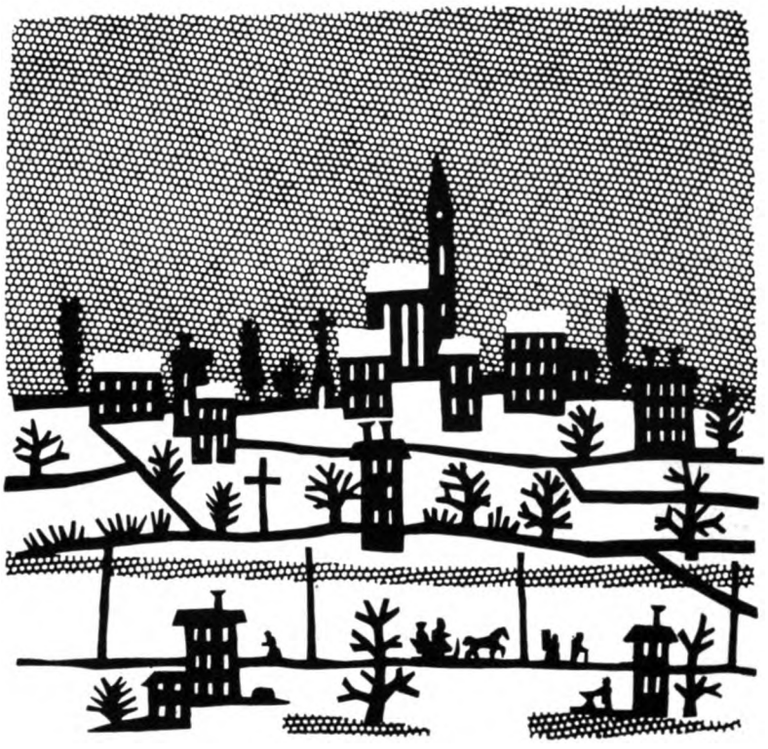
Digitized by Google

Annemarie Naegelsbach

Lisel Krieger

Helmuth Hauptmann

Digitized by Google



Eugen Julius Schmid

Hertha von Gumppenberg-List

Wilhelm Marsmann

Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 3: Scherenschnitte

Digitized by Google

Professor Max Guggenberger

Aus 3. Jahrgang 1928, Heft 3: Professor Max Guggenberger, Dortmund

Wilhelm Rupprecht

Aus 2. Jahrgang 1927, Heft 10: Religiöse Graphik

Josef Weisz

Aus 5. Jahrgang 1930, Heft 7:
Josef Weisz, Skulpturen und Holzschnitte

Digitized by Google

museum zu Berlin", wenn es auch nicht zuletzt deren damalige, mehr als mäßigen Einrichtungen waren, die diese jungen Künstler veranlaßte, ihre „Erziehung zum praktischen Kunstgewerbler selbst in die Hand zu nehmen und zu vollenden".

Man muß das alles schon in Ehmckes eigener Darstellung lesen, um in dieser Wiegenzeit des neuen deutschen Buches heimisch zu werden, um sie einmal zu durchleben „mit einem, der dabei war".

Wenn er einige Jahre später (1924) nach dieser „Erinnerung" in einer Skizze seines Lebenslaufes, die er „Rückblick und Ausblick" betitelt, daran denkt, daß er die Fünfzig überschritten hat, wenn er sozusagen eine Zwischenbilanz macht, da ziehen neben den Lern- und Studienjahren auch die Berliner Zeiten wieder mit vorbei und nach den Lehr-Jahren kommen die Lehrer-Jahre in Düsseldorf und München, es kommen die fruchttragenden Arbeitsjahre des Gereiften, des Schriftschöpfers, des Begründers der Rupprecht-Presse; eines Mannes, der im tätigen Anteil am Kunstgeschehen und Kunstschaffen seiner Zeit immer auf dem Posten war, wenn es galt, Kunst von Kitsch, Mode von Modern zu scheiden.

Ganz gleich, ob man ihm als Künstler oder schriftstellerischen Verfechter seiner Ideen immer zustimmt oder nicht; das eine ist ihm nicht abzustreiten, daß man stets das sichere Gefühl hat, daß bei ihm stets hinter Wort und Tat eine Persönlichkeit steht.

„Ehmcke ist einer der Pioniere des neuen Stils, der heute, viel zu enge, viel zu äußerlich genommen, in Gefahr steht, zur bloßen Mode, zur leeren Floskel zu werden. Und Ehmcke ist einer derer, die die Schriftkunst: die künstlerische Verwertung, Ordnung, Bildung der Schriftzeichen, zu etwas Eigenem gemacht, wieder gemacht hat... Die Ehmckesche Hand in Schrift, Signet, Buchtitel, Fabrikzeichen, Wimpel, Plakat ist fest und klar bestimmt. In Rhythmus und Farbe, in Einzelbildung und Gesamtgehalt gibt es heute, und nicht erst seit heute, das, was Künstler, kunstempfängliche Laien und Besteller einen Ehmckecharakter, Ehmckestil nennen und zu schätzen wissen."

Mit diesen von Emil Preetorius stammenden Worten stehen wir mitten im „Zeit", im dritten Jahrgang, dessen 10. Heft Ehmcke zum 50. Geburtstag gewidmet war. Und mit Recht betonte Emil Preetorius bei diesem Anlaß besonders des Künstlers Wirken auf dem Gebiete der Schriftkunst, die nach der Übersiedlung nach Düsseldorf, wohin ihn Peter Behrens an die dortige Kunstgewerbeschule als Lehrer für Schriftkunst berief, seine ganz besondre Liebe und sein unermüdliches Studium wurde.

Von hier ging sein Buch aus über „Ziele des Schriftunterrichts", das er 1929 in zweiter erweiterter Auflage erscheinen lassen konnte; in der Düsseldorfer Zeit liegen die Anfänge seines Schaffens auf dem Gebiete künstlerischer Druckschriften.

Als deren erste erschien 1909 bei der Schriftgießerei Flinsch in Frankfurt a. M. seine Antiqua, zu der die Zeichnung bereits 1907 entstanden war und die von dem Schriftschneider Ludwig Hoell, der bei so mancher Künstlerschrift Pate gestanden hat, unter Ehmckes Leitung geschnitten wurde. Ein Jahr später folgte bereits die Kursive. Nicht so glatt ging es mit der Fraktur, 1909 gezeichnet, 1910 von Hoell geschnitten.

Sie wanderte als Hausschrift in die Offizin W. Drugulin nach Leipzig, wo sie 1912 herauskam, aber 1917 an die D. Stempel AG. in Frankfurt a. M. überging. Die Probe erschien 1924. Für die gleiche Gießerei wurde die Rustika gezeichnet, deren Anfänge ins Jahr 1911 zurückgehen und die kurz vor Kriegsausbruch fertig wurde.

Das Jahr 1911 hatte auch die Schwabacher entstehen sehen, die erst während des Krieges fertiggestellt wurde und von der die Probe 1920 vorlag. Im selben Jahre wurden bei Stempel auch die Mediäval mit ihrer Kursive fertig, deren Zeichnung 1917 entstanden war, zugleich mit einer inzwischen auch erschienenen Brotschrift; für die Antiqua sind die frühesten Versuche bereits in das Jahr 1913 zu setzen; der Krieg unterbrach die Arbeit, so daß die Zeichnung erst 1916 fertig vorlag.

Die Entwicklung von Ehmckes Druckschriften läßt sich gut verfolgen an Hand der von ihm im Verlag von Lambert Schneider, Berlin, herausgegebenen Hefte in der Reihe „Neue deutsche Druckschriften", die leider nicht fortgeführt worden ist.

Unter dem Dache des „Zeites", als es zum 50. Male errichtet wurde, fand einen würdigen Platz auch Ehmckes große Schöpfung, die „Rupprecht-Presse", mit einer Darstellung ihrer literarischen Ziele von Karl Wolfskehl und ihrer künstlerischen von Ehmcke selbst.

Digitized by Google

Wie in seinem bekannten Pronunciamento zum ersten „Almanach der Rupprecht-Presse" (1920) erwägt der Künstler zehn Jahre später, auch hier in diesem „Zelt"-Heft wieder die Frage der „Daseinsberechtigung" einer Handpresse, eine Frage, die ihn seit der Begründung der Presse (deren Anfänge in das Jahr 1913 hineinragen), immer wieder beschäftigt hat und auf die er immer wieder nur die eine Antwort geben kann: „Warum? Darum! Weil die Tätigkeit des Künstlers einem inneren Drange entspringt, weil sie in diesem besonderen Falle mich dazu trieb, Bücher zu gestalten, die die Lösung sind einer Spannung zwischen diesem persönlichen Willen und den Bedingungen der heutigen deutschen Welt."

Mit diesem der Rupprecht-Presse gewidmetem sechsten „Zelt"-Heft des fünften Jahrganges war die Presse bis zu ihrem 50. Band gediehen. Nach wechselvollen Schicksalen seit 1922 im Verlag der C. H. Beckschen Verlagsbuchhandlung in München heimisch geworden, in literarischer Hinsicht bestens beraten, war ihr eine Entwicklung vergönnt, wie sie nur wenigen deutschen Pressen zuteil geworden ist. Das imposante Gesamtwerk der fünfzig, mit aller Sorgfalt in den verschiedenen Ehmcke-Schriften gedruckten Bände, ist ein Denkmal deutscher Druckkunst und Buchgestaltung ersten Ranges und zugleich ein kultiviertes literarisches Kabinett.

Sachliches und Persönliches — diese beiden Worte könnte man gern auch über die Reihe der „Zelt"-Hefte schreiben, die mit ihren 50 Nummern bald einer Sache, bald einer Persönlichkeit dienen. Einmal sind es Fragen der Städtereklame, der Inseratgestaltung, des Handeinbandes, denen sie sich widmen, ein andermal Einzelgebiete der Gebrauchsgraphik, wie sie in dem reizvollen Tabakheft oder in dem Heft über Amtliche Graphik behandelt werden.

Weihnachten und Fasching geben Anlaß zu heitern und witzigen Heften; Kalender, Kinderbücher, Scherenschnitte, Karikaturen werden zusammengefaßt in originellen Leistungen aus dem großen Schülerkreise des Meisters. Ein besondrer Anlaß war mit der „Pressa" 1927 gegeben, für die Ehmcke und seine Helfer die zahllosen Beschriftungen übernahmen, dazu die Menge der Karten, Marken und was sonst noch alles eine Ausstellung solchen Ausmaßes an Drucksachen erforderte, und für die er selbst das charakteristische P mit den drei Kronen schuf.

Auf der „Pressa" 1927 konnte der Ehmcke-Kreis aber auch selbst ein anschauliches Bild seiner sonstigen Leistungen vorführen und mit Arbeiten von rund 30 Künstlern in einem eigenen Raum auftreten.

Neben solchen, einer bestimmten Sache vorbehaltenen Heften des Ehmcke-Kreises, stehen als zweite Gruppe diejenigen Hefte, die einzelnen Künstlern gewidmet sind, die als ehemalige Schüler nun längst „selbständig" geworden sind. Sie schicken selbst diesen Heften bisweilen einige Zeilen voraus, sagen ein paar Worte über ihr Leben und Streben, geben manchmal auch nur einen knappen Hinweis und lassen im wesentlichen ihre Arbeiten sprechen, die so zu kleinen graphischen Selbstbiographien in monographischer Form werden.

Ein reiches Skizzenbuch wurde aus dem „Zelt"-Heft, das Arbeiten von Bernhard Albers brachte; als Holzschneider von Format zeigte sich Willi Geißler. Mit bunter Kleingraphik: Tisch-, Umzugs-, Einladungs-, Verlobungskarten und anderm füllte Hermann Huffert das ihm zugedachte Heft.

Nach Dortmund verschlug es den Münchner M. Guggenberger, der in der rheinischen Industrie Werbeaufgaben großen Stils fand.

Talent für elegante Packungen und Etiketten besitzt H. Virl; dabei reizte es ihn gleichermaßen Schutzmarken, Exlibris und Vignetten treffsicher zu gestalten.

Der Illustration widmete sich mit Erfolg Fritz Loehr: Märchen und Geschichten verschiedener Völker und Zeiten haben es ihm angetan, und mit sicherem Strich findet er sich in Irland so gut wie in Japan zurecht.

Th. Riebicke, Kiel, fand Gelegenheit, in einem stattlichen „Zelt"-Heft seine gebrauchsgraphischen Arbeiten vorzuführen, die in Form und Farbe von durchaus eigener Prägung sind. Seine farbigen Buchumschläge und Plakate sind äußerst wirkungsvoll, und seine klaren kräftigen Signete und Stempel prägen sich mühelos ein.

Willy Geißler bringt Holzschnitte von hinreißendem Schwung und sicherem Gefühl für Schwarz-Weiß-Wirkungen.

Skulpturen und Holzschnitte zeigte Josef Weiß in Tutzing, der seinem „Zelt"-Heft eine ausführliche Autobiographie vorausschickt, in der eine harte Jugend mit rührender Aufrichtigkeit erzählt wird. Das Kriegserlebnis an beiden Fronten zeitigte das graphische Hauptwerk des Künstlers, die Apokalypse, eine Arbeit, die ihn für lange hinaus

Digitized by Google

seelisch so zermürbt hatte, daß er nur in selbstgewählter Einsamkeit das innere Gleichgewicht wiederfinden konnte. Die in seinem „Zelt"-Heft gezeigten Holzschnitte überzeugen jeden, der sehen kann, daß hier ein Könner im Holzschnitt das adäquate Ausdrucksmittel fand.

Ganz im Gegensatz zu der Wucht und Schwere der Weißschen Holzschnitte stehen die geistreich-bizarren Zeichnungen des Schleswig-Holsteiners Walter Dreesen, die oft anmuten wie ins Graphische übersetzter Christian Morgenstern.

Die Roessing-Klasse der Folkwang-Schule in Essen füllt ein „Zelt"-Heft mit graphischen Arbeiten, die den Geist des Lehrers atmen, und die, wenn sie auch nicht allzu selbständig sind, durch solide technische Arbeit hervorragen. Den Beschluß mit Nummer 50 macht ein Heft mit Holzschnitten von Annemarie Naegelsbach, die sich für den schwierigen Auftrag einer Bibelillustration rüstet.

In der Reihe dieser graphischen Selbstbekenntnisse durfte indessen der Meister selbst nicht fehlen, so gegenwärtig er auch von Heft zu Heft geblieben war. Ihm gewidmet ist das schöne Reisebilderheft, das im wesentlichen seine „Dalmatinische Reise" schildert, von der er Bleistift- und farbige Tuschstiftzeichnungen in Fülle mitbrachte. Auch allerhand andre Länder und Orte, Häuser, Städte und Winkel, nah und fern, tauchen auf, stets meisterhaft, wie im Fluge erfaßt, seien sie skizzenhaft angedeutet als kleine Gelegenheitsarbeiten, seien sie ausgeführt zu größeren graphischen Blättern, um Geschautes festzuhalten zu dauernder Erinnerung.

Unter den, bestimmten Einzelgebieten buchgewerblichen Schaffens gewidmeten „Zelt"-Heften, bringt das zweite des 5. Jahrganges „Handeinbände", zugleich mit zwei lesenswerten Aufsätzen von dem Münchner Kunstbuchbinder Friedhold Morf und dem in Paris seßhaft gewordenen Schweizer Altermatt. Friedhold Morf gestaltet seine Einbände mit sparsamer, wirkungsvoller Dekoration. P. Arndt, Berlin, zeigt feine Arbeiten mit Handvergoldung und Blinddruck, Franz Diehl, München, erscheint mit geschmackvollen Proben und Ehmcke selbst führt einige seiner kultivierten Einbände zu Drucken der Rupprecht-Presse vor.

Eines der liebenswürdigsten Sonderhefte ist wohl Susanne Ehmckes Kleine Sammlung farbiger Bilder aus ihren Kinderbüchern (Heft 5 des 5. Jahrgangs) mit den vorangestellten amüsanten Anekdötchen aus der Ehmckeschen Kinderstube. Die mit ausgeprägtem Farbensinn großflächig gemalten Bilder, wie sie für das Kind das Alleinrichtige sind, fangen knapp und klar das Wesentliche einer Situation, das Wesen eines Gegenstandes eindeutig ein, der Phantasie Spielraum lassend.

Die amtliche Graphik verdankt Ehmcke und seinen Schülern nach mehr als einer Richtung hin Anregungen und markante Gestaltungen, von denen das 9. Heft des 5. Jahrgangs schönes Zeugnis ablegt, und welch erfreuliche Resultate aus dem eine Zeitlang arg geschundenen Scherenschnitt herauszuholen sind, wird deutlich in dem dieser Kunst gewidmeten dritten „Zelt"-Heft des gleichen Jahrgangs. Mit Recht durfte G. Winkler im Geleitwort fragen: „Ist der Scherenschnitt tot?" Aber mit Recht durfte er die Frage verneinen.

Die dargebotenen Proben, Kinderscherenschnitte von Susanne und Caspar Ehmcke und Hertha Bollert, die reizenden Arbeiten von E. J. Schmid, Wilhelm Marsmann, Gerhard Winkler sind Zeugnis dafür, daß der Scherenschnitt lebt, wenn Künstlerhand sich dieses liebenswürdigen Ausdrucksmittels bedient, in dem vor allem auch Frauen entzückende Leistungen aufzuweisen haben. Witzige Köpfchen schnitt Hertha List-Gumppenberg, zartes Filigran gelang Lisel Krüger, bewegte Gruppen schuf Annemarie Naegelsbach, an kräftige Holzschnitte gemahnen die originellen Schöpfungen von Erika Köhn-Lehrke.

Das mit dem stolzen Zeichen der Nordischen Messe (von Riebiecke) eröffnete Heft „Kennbilder und Stempel" (3. Jahrgang Nr. 8) vereinigte eine so große Zahl von Mitgliedern des Ehmcke-Kreises, daß sie im einzelnen nicht genannt werden können. Höchst gelungene Leistungen schmücken dieses Heft und oft werden mit geringen zeichnerischen Mitteln ganz überraschende Lösungen gefunden.

So schließt sich der Kreis des Persönlichen und Sachlichen in einem halben Hundert von „Zelt"-Heften, ein Kreis, an dem viele mitgearbeitet haben, viele noch mitarbeiten werden. Denn was diese Gemeinschaft eint, was sie lebensfähig macht und ihr Dauer verkünden läßt, das ist der Wille zum immer strebenden Bemühen, zum sich selbst Niegenugsein im Sinne des Zeltherrn, auf dessen Ruf sie sich um ihn scharten, um das schöne Beispiel zu geben, das sich „Der Ehmcke-Kreis" nennt. Dr. H. B.

Digitized by Google

Sonderabdruck aus dem Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, 1931, Heft 12. Schriftleitung: Dr. Hans H. Bockwitz, Leipzig. Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins zu Leipzig. Typographische Gestaltung: Prof. F. H. Ehmcke, München. Satz und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig. Papier von Ferdinand Flinsch, Leipzig

Digitized by Google

Z
119
.B9

BUCH UND SCHRIFT

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN

UND SCHRIFTTUM

GOETHE

UND DIE GRAPHISCHEN

KÜNSTE

VI. JAHRGANG 1932

SCHRIFTLEITUNG: DR. HANS H. BOCKWITZ

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN

UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

BUCH UND SCHRIFT

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN

UND SCHRIFTTUM

GOETHE

UND DIE GRAPHISCHEN

KÜNSTE

VI. JAHRGANG 1932

SCHRIFTLEITUNG: DR. HANS H. BOCKWITZ

VERLAG DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN

UND SCHRIFTTUM ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

Gmit,
Harvard.
5-31-33
12172

VORWORT

Das diesjährige Jahrbuch unseres Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum behandelt zum Abschluß des Goethe-Gedenkjahres das Thema „Goethe und die graphischen Künste". Das Bestreben ging dahin, Goethes Anteil an den graphischen Künsten sowohl von der Seite des ausübenden Künstlers als von der des beurteilenden Kenners und Sammlers in einer Reihe von Aufsätzen zusammenzufassen. Wir erfreuten uns der Mitarbeit bewährter Kenner und sprechen ihnen für ihre Bereitwilligkeit auch an dieser Stelle unseren besten Dank aus.

Dem Entgegenkommen des Deutschen Buchgewerbevereins verdanken wir sowohl die Möglichkeit zur Herausgabe unseres Jahrbuches als die Übernahme eines Beitrages aus dem Sonderheft seiner Zeitschrift, des Archivs für Buchgewerbe, das „Goethe in der Buchkunst der Welt" gewidmet ist, wofür wir gleichfalls den besten Dank unseres Vereins zum Ausdruck bringen möchten.

Beide Goethe gewidmeten Publikationen, unser Jahrbuch, das die historisch-künstlerische Seite zu beleuchten sich bemüht, sowie das Sonderheft des Archivs für Buchgewerbe, das die moderne typographisch-illustrative Anteilnahme aller Kulturvölker an Goethes Werken behandelt, sollen sich gegenseitig ergänzen und, wie wir hoffen, uns neue Freunde trotz der Not der Zeit gewinnen helfen.

DER DEUTSCHE VEREIN FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
DER VORSITZENDE DES VEREINS
Geheimrat Dr. Walter Goetz
PROFESSOR A. D. UNIVERSITÄT

SCHRIFTLEITUNG DES JAHRBUCHS DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM
Dr. Hans H. Bockwitz
DEUTSCHES BUCHMUSEUM

Digitized by Google

INHALT

»GOETHE UND DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE«

HANS WAHL-WEIMAR: Goethe als bildender Künstler 5

GEORG WITKOWSKI-LEIPZIG: Goethe und die Radierung 18

CARL WAGNER-LEIPZIG: Goethes Beziehungen zur Lithographie 23

OTTO BETTMANN-BERLIN: Goethe und der Holzschnitt 41

WALTER SCHÖNE-LEIPZIG: Goethe und die Zeitung 46

HANS H. BOCKWITZ-LEIPZIG: Goethe und das Buch I–XVI

Ein kleines Lexikon. (Übernommen aus dem Sonderheft des Archivs für Buchgewerbe »Goethe in der Buchkunst der Welt« 1932, Heft 11/12)

GLOSSEN

Ein neuer Goethe-Breitkopf-Fund 56

Die Sammlung Kippenberg 56

Yngve Berg's Tuschzeichnungen zu den Römischen Elegien 61

Register 62

Digitized by Google

GOETHE ALS BILDENDER KÜNSTLER

VON PROF. DR. HANS WAHL · WEIMAR

Goethe als bildender Künstler war der öffentlichen Diskussion seiner Zeit und damit auch der Einwirkung auf Zeitgenossen völlig entrückt. Seine Einreihung in die Kunstgeschichte seiner Zeit ist also zur Hälfte negativ, d. h. man kann ihn wohl als Beeinflußten, nicht aber als Beeinflusser der künstlerischen Bestrebungen seiner Jahre auffassen und nachweisen. Die Tatsache, daß er im Jahre 1821 sechs Alterszeichnungen seiner Hand von benachbarten drittrangigen Künstlern umstechen und erscheinen ließ, beweist dagegen nichts. Erst von 1888 an brachte das Goethe-Nationalmuseum Nachbildungen von Originalblättern seiner Hand in den Schriften der Goethe-Gesellschaft, erst die große Ausgabe der Italienischen Reise des Insel-Verlags vom Jahre 1912, revidiert 1925, legte bedeutsamere Mengen der Öffentlichkeit vor, dann verschiedene Nachkriegsveröffentlichungen bis zu der großen Mappe des Insel-Verlags zum Jahre 1932 mit 30 originalwertig faksimilierten Blättern aus allen Schaffensepochen. Die beiden Publikationen von Federmann (Cotta-Verlag 1932) und Drost (Athenaion-Verlag 1932) förderten kein unbekanntes Material zutage. Eine Einwirkung Goethes auf die zeitgenössische Kunst ist also selbst da, wo, wie in Italien, Künstler als Lebens- und Studiengenossen seine Arbeiten entstehen sahen, nicht erfolgt. Die Oeser und Kraus, die Tischbein, Hackert, Schütz, Buri, Verschaeffelt, Kniep und Heinrich Meyer haben Goethes Arbeiten als Bemühungen eines begabten Dilettanten angesehen und von den romantischen Malern hat nur einer einmal ein Urteil gefällt: Peter Cornelius, als er 1816 in München das vor wenigen Jahren wieder entdeckte „Trostbüchlein" durchblätterte. Was er sagte, war: „So können wir auch dichten". Hätte Goethe seinen Vorsatz durchgeführt, seine Italienische Reise mit zahlreichen Radierungen nach seinen Zeichnungen herauszugeben, wozu schon die Umzeichnungen einiger Blätter vorlagen, so hätten wir nicht nur ein höchst interessantes Buch in der deutschen Literatur mehr, sondern sicher auch zeitgenössische Urteile über den Künstler Goethe in den Jahren 1786/88. So aber haben wir außer den begeisterten Urteilen von Jugendfreunden über meist nicht mehr vorhandene Blätter des jungen Goethe wenig mehr als das eben genannte nicht gerade günstige Urteil von Cornelius und – Goethes eigene Urteile aus dem Alter, in denen er gesprächsweise oder in humorvollen Versen mit einem gewissen behaglichen Wohlwollen auf heiße Bemühungen vieler Jahre zurückblickt, die ihm neben seinem gewaltigen geistigen Gesamtschaffen als irrig und verfehlt erscheinen.

Aber das alles beweist nur, daß die Zeitgenossen und Goethe selbst, als Zeitgebundene befangen in der Wertschätzung des Geltenden, das Vorauseilende der Goetheschen Handschrift nicht erkannten; denn der Hand des Genius entsprach das Auge des Neusehers in jeder Epoche seines Schaffens: gerade dort, wo die Zeitgenossen fühllos blieben, wo der alte Goethe selbst, rückblickend „vom besten Wollen halb und halbe Spur" sah, und „bei vieler Lust und wenig Gaben, doch nur gekritzelt zu haben" vorgibt, dort liegen oft die Wurzeln eines künftigen Sehens, eines künftigen Könnens, das Goethe zum Erstaunen der Nachwelt bereits besaß. Oft, nicht immer und nicht zu allen Zeiten. Denn Goethe war oft Schüler und verlor als solcher zeitenweise sein köstlichstes Gut: seine eigene eingeborene künstlerische Handschrift.

Schüler in strengem Sinne war er nur viermal: bei den vom Vater in Frankfurt bestellten Zeichenmeistern, bei dem Leipziger Akademieprofessor Oeser, bei dem neapo-

Digitized by Google

litanischen Hofmaler Philipp Hackert; in der Technik des Radierens und Holzschneidens unterwies den Studenten der Kupferstecher Stock. Belehrung suchte und empfing er ein wenig bei dem Weimarer G. M. Kraus, mancher Art bei den italienischen Lebensgefährten, kopierend suchte er sich in Leipzig nach Alexander Thiele und anderen, und in den ersten zehn weimarischen Jahren nach Everdingen, dem älteren Kobell, Füßli, Raphael, Dietrich, noch im ersten römischen Monat nach Rembrandt, später an Hackerts Baumschlägen zu üben. Architektonisches hat er in den ersten weimarischen Jahren nach Blondel, in Italien nach Palladio und anderen sich angeeignet, vom Maler Müller läßt er sich im Jahre 1780 stofflich beraten.

Dies alles, solange er von dem Bestreben geleitet war, sich als Zeichner zu vervollkommnen. Der alte Goethe, dem seine Zeichnungen Material seiner Lebensgeschichte geworden waren, überantwortete neben Neuentstandenem manches gute Blatt früher weimarer Jahre einem mittleren Zeichenmeister wie dem Weimarer Lieber zur „Vollendung", dem Dresdener Maler Kaaz in Karlsbad freie landschaftliche Kompositionen zur aquarellistischen Vervollkommnung, und reihte gerade die so entgoetheten Zeichnungen in seine Sammlungen ein, seine eigene Handschrift unter der Routine Geringerer verbergend und verderbend.

Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß der alte Goethe seine Zeichnungen als der Vollendung durch geschicktere Hände bedürftig erachtete, daß er sich zeitlebens den technisch Geschulten und Gewandten unterlegen fühlte. Dem gegenüber steht ebenso unerschütterlich die Tatsache, daß von seiner Hand Blätter auf uns gekommen sind, die künstlerisch weit über Oesers, Krausens, Hackerts, Tischbeins, Meyers oder gar Liebers und Kaazens Arbeiten stehen, die, losgelöst von ihrer historisch beglaubigten Umgebung, oft auf den Bahnen der Kunst vor und nach 1900 beheimatet erscheinen.

Unter den mehr als 2000 Zeichnungen gilt dies für einige hundert Blätter.

Wie erklärt es sich, daß Goethe, so heißt es immer, viele Jahre geglaubt habe, er sei zum bildenden Künstler mehr als zum Dichter geboren und geschaffen? Zunächst darf festgestellt werden, daß für Goethe das „mehr als" niemals bestanden hat. Er hat als Knabe wie viele andere auch, einen starken Trieb gehabt, das was ihn landschaftlich, architektonisch, als Stilleben, als Bildnis anzog, mit dem Stift festzuhalten, auch ohne die pädagogischen Maßnahmen des von der Wichtigkeit des Zeichnens überzeugten Vaters. Der heftige Trieb konnte aber in Straßburg fast ganz, in Wetzlar ganz verstummen, trotz vorhergegangener mehrjähriger Übung in Leipziger Studentenjahren. Er konnte mächtig erwachen in den letzten vier Frankfurter Jahren, ja alles andere Interesse scheinbar überwuchern bei dem jungen Advokaten, den Physiognomie und heimische Landschaft, häusliches Interieur und räumliche Wirkung stark in ihren Bann zogen, so daß er Anfang 1772 von sich sagen konnte: „Ich bin jetzt ganz Zeichner". Aber der Zeichner war doch nebenher ein wenig Anwalt und hat in diesen Jahren nicht nur den „Werther", den „Götz", den „Urfaust", „Stella", „Clavigo" geschrieben und zahlreiche andere Stoffe in Angriff genommen, sondern auch für Lavaters Physiognomische Fragmente, für Zeitschriften gearbeitet und literarische Satiren geschrieben; kurz seine Kräfte nach allen Seiten spielen lassen, aber niemals den Wunsch ausgesprochen, sich einseitig der bildenden Kunst zu widmen. Auch in den zehn Jahren in Weimar vor Italien ist dies nie der Fall gewesen. Fast alle Blätter aus dieser Zeitspanne sind für Charlotte von Stein gezeichnet worden, schmückten für die Dauer oder mit anderen ausgewechselt in Rahmen und Rähmchen ihre Zimmerwände, entstanden in liebendem Gedenken an die Freundin. Goethes Briefe an sie enthüllen hundertfach den Zwiespalt zwischen Wollen und Vollbringen, zwischen Lieberfülltheit und Liebeleerheit vor dem Objekt, zwischen Hoffen und Verzagen, zwischen Künstlerglück und Künstlerverzweiflung. Über die Motive, die Sujets seiner Zeichnungen setzt er sich schriftlich mit Maler Müller auseinander; er erkennt, daß die seinen „gemeiner Art" seien aus Mangel einer anderen Umwelt, ein „beschränkt Eckgen" ohne Heroismus, ohne Kompositionsweite. Er ahnt noch nicht, daß er sich hier Werte aneignet, die man hundert Jahre nach

Digitized by Google

ihm suchen wird, daß er hier seine eigenste Sprache spricht, die lange nach seinem Hinscheiden erst verstanden werden wird; er kann noch nicht wissen, daß die leidenschaftlichen Bemühungen in Italien ihn sich selbst entfremden werden, daß „die kleinliche deutsche Art", die Dinge zu sehen, zu seiner Mission gehört. Nie hat Goethe in sich Vollendeteres, Ergreifenderes gezeichnet als in den zehn Jahren vor Italien. Nie ist er brüderlicher eingedrungen in die jahreszeitlichen, tages- und nachtzeitlichen Gebundenheiten der ihm nachbarlich gesellten Fluß-, Baum-, Wiesen-, Berg- und Talnatur als in jenen Jahren, in denen es ihm gelang, die spätherbstliche Dürre und Frostigkeit der Floßbrücke, die mondliche Einsamkeit seines Gartenhauses, die des eisstarren Schwanssees, die einsame Erhabenheit des winterlichen Brockens, die dampfenden Täler von Ilmenau, die Frühsonne im Weidicht an seinem Gartenzaun und vieles andere mit künstlerischen Mitteln zu gestalten, die einfacher und eindringlicher nicht gedacht werden können. Nie war Goethe mehr, nicht technisch aber geistig die Brücke von den Landschaften Dürers und Rembrandts zu unserem Landschaftsgefühl als in jenen Jahren, da er lehrmeisterfrei und lehrmeisterfremd seine eigene Sprache vor der Natur sprach und keine andere zu sprechen vermochte. Aber jene Sprache verstummt fast ganz gegen die Mitte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Sehr ernst genommene Amtspflichten fressen die Zeit und „Akzesse von Zeichenfieber" werden durch „die bittere Rinde des Lebensholzes bald wieder vertrieben."

Es war selbstverständlich, daß Goethe die fast zweijährige Freiheit in Italien der Ausbildung seines „Talentchens" zugute kommen ließ. In den beiden ersten römischen Monaten hielt er offenbar seine bildnerische Neigung vor den ihn umgebenden Berufskünstlern etwas zurück. Anfang Februar 1787 bemächtigte sich seiner jedoch der erste Zeicheneifer. Tischbein bringt ihn „fast jeder Stunde weiter; denn er sieht, was ich bin und was mir abgeht." Bis zum 17. Februar sind zehn aquarellierte kleine Landschaften fertig, die er – Unvollendetes zurückbehaltend – Charlotte von Stein schenkt. „Krakeleien nach der Natur" nennt sie der Dichter selbst, der von den Kunstgefährten gelernt hat, daß „Landschaftszeichnen hier als etwas Subalternes angesehen wird." Künstlerischer Ehrgeiz verbindet sich kaum mit dem ersten eifrigen Zeichnen in Rom, und für die sizilianische Reise wird ein routinierter Landschafter gewonnen zur sicheren Festhaltung des Gesehen für den Reisenden und seine Freunde im Norden. Erst nach der Rückkehr nach Rom festigt sich unter dem Urteil Hackerts, daß sein Talent ausreiche, ihn unter gewissen Voraussetzungen zum bildenden Künstler zu machen und durch Hackerts Unterricht in den Albaner Bergen selbst die Idee, er könne das Ziel erreichen. „Da ich nun doch einmal ein Künstler bin", heißt es nun in einem Brief an den Herzog am 6. 7. 1787, und die Absicht wird verkündigt, aus dem „Kriechen und Krabeln" seines kleinen Zeichentalentchens herauszukommen. Ein festes Schulprogramm über Landschaft, Perspektive, Architektur, menschliche Gestalt, über Farbengebung, wird dem Herzog später entwickelt, mit dem Ziel „Harmonie aufs Blatt zu bringen, um andere mit mir zu unterhalten und zu erfreuen." Das Handwerk soll gründlich erlernt werden. Sechs Monate später, Anfang 1787, genau ein Jahre nach der ersten eifrigen Hingabe an die Landschaft, gibt Goethe die Erreichung des Zieles auf. Zur bildenden Kunst sei er zu alt, ein bißchen mehr oder weniger Fertigkeit sei ihm gleichgültig, er tappe nun nicht mehr blind in einer Sache, zu der er sich leidenschaftlich gezogen fühle, aber er sei doch „eigentlich zur Dichtkunst geboren."

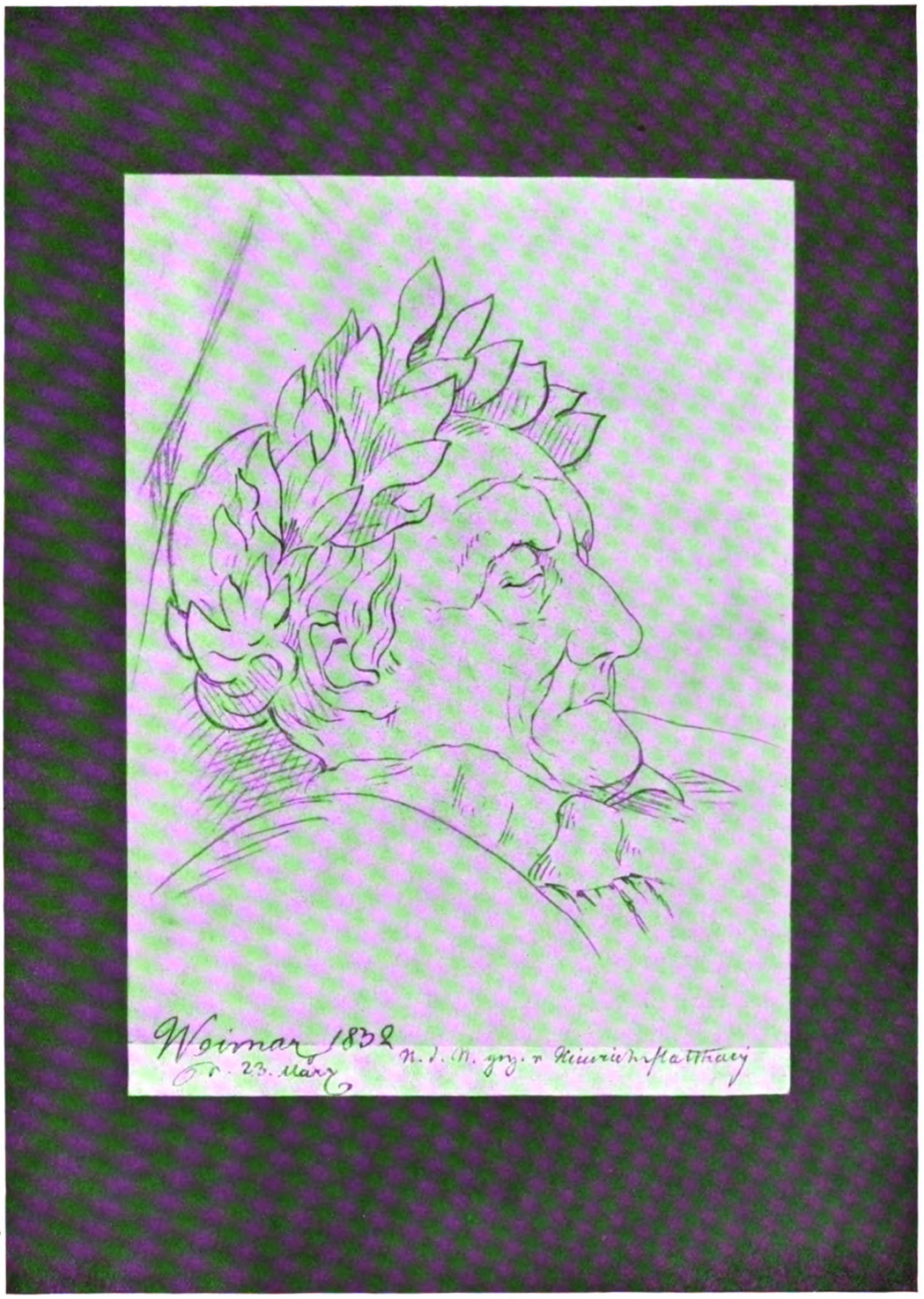
Hoffnung, Arbeit, Krise und Bescheidung umspannen also in Goethes Leben streng genommen nur ein halbes Jahr. Und in diesem halben Jahre ging es um das Handwerk. Durchmustern wir die mehr als 1000 Blätter von seiner Hand aus Italien, so scheiden wir die Mehrzahl der flüchtigen Bleistiftumrisse aus, die nur stenographisch Erinnerungsbilder festhalten wollen. Wir haften jedoch an einer kleinen Anzahl, die wahrscheinlich dem römischen Künstler- und Freundekreise nicht beachtenswert erschien. In ihnen finden wir weder die technischen Erfahrungen eines Tischbein, noch die zarte Linienführung eines Kniep, noch die gepriesenen Baumschläge eines Hackert, sondern die Handschrift eines bis ins Zarteste

Digitized by Google

Ergriffenen oder dämonisch Besessenen. Wieder ist es der lehrmeisterferne, der eigene, der deutsche Goethe, der unsere Bewunderung erzwingt, wenn er in Venedig den Zauber der bruna notte aufs Blatt haucht, wenn er römische Architektur mondüberflossen in großartiger Vereinfachung sieht, wenn er mit fliegender Feder und leicht nacheilendem Pinsel Tempel, See und überhängenden Baum mit den Augen eines hundert Jahre später Geborenen festhält, wenn er dem breit am Felsenufer hingelagerten Magazin das Letzte seiner wuchtigen Architektur abgewinnt, wenn er mit sicherem Eil- und Sturmstrich das Grabmal des Theron bei Girgenti und seine Umgebung ganz neugesehen zeigt, wenn er den Blick breitet über bergige Küste zum Meer mit Procida und Ischia und über alles einen starken Farbenzauber gießt.

Was Goethe, abgesehen von dem, was ihm der Süden selbst an neuer Bildkraft schenkte, bei seinen Bemühungen in Italien gewonnen hatte, war nicht erhöhte Künstlerschaft, sondern kaum mehr als eine beschleunigte Hand. Was er verloren hatte, war aber viel mehr. Er hat es im Alter Eckermann gegenüber „das praktische Behagen" vor der Landschaft genannt; eine wunderliche Wendung in der Altersprache Goethes, die verständlich wird, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der nachrömische Goethe nie wieder in dem geliebten Park, in den Tälern und auf den Gipfeln des Thüringer Waldes sitzen wird, um ein „beschränkt Eckgen" mit heißer Augenliebe zu umwerben und mit den vom Objekt geforderten Mitteln zu erobern und das Angeeignete einer geliebten Lebensgefährtin mitzuteilen. Das Tagebuch erwähnt ein halbes Lebensalter hindurch kaum einmal eignes Zeichnen. Wozu auch: heißes Bemühen ist Spiel geworden, und wenn auch im neuen Jahrhundert zwischen 1806 und 1812 „Zeichnen" häufig erwähnt wird, so geschieht dies nur während der Badereisen nach Böhmen und ist Ferienspiel und Ferienfreude. Trotzdem liegen aus der nachrömischen Zeit mehrere hundert Blätter von seiner Hand vor: nicht nur die zahlreichen Bildnisse von Christiane, die manchmal realistisch, häufiger aber mit den Zügen einer Römerin verschönt sind, sondern auch mehrere Landschaften aus Luxemburg, die zusammen mit dem Blatte von Grandpré mit zum Unerfreulichsten gehören, das von Goethe auf die Nachwelt gekommen ist. Ihre sachliche Kälte und künstlerische Dürre ist schwer zu übertreffen; sie bringen den Beweis, daß Goethe vor dem Objekt, das ihn nur sachlich, wissenschaftlich gegenständlich interessiert wie diese Befestigungswerke trotz aller italienischen Bemühungen als Künstler scheitern kann. Noch im alten Jahrhundert sehen wir in Goethes zeichnerischer Tätigkeit etwas Platz gewinnen, das im neuen Jahrhundert die Überhand gewinnt. Er entwirft Phantasielandschaften, komponiert aus Erinnerungseindrücken Landschaftsbilder. In geselligen Zusammenkünften setzt er sich abseits, spielt mit den Linien und tuscht mehr oder weniger sorgfältig aus. Die Blätter läßt er dann liegen oder verschenkt sie an Ort und Stelle. Es ist, als ob er immer wieder prüfen wolle, ob seine Hand der inneren Schau folgen könne. Im Herbst 1806 konzentriert er die spielende Gewohnheit zum ersten Male auf ein Stammbuch. Das „Reise-Zerstreuungs- und Trost-Büchlein" für die Prinzessin Caroline von Weimar entsteht: wirkliches Jenaer Saaletal im Anfang, wirkliche böhmische Reise am Ende, dazwischen aber Niegesehenes aus einer phantastischen Reise über das Hochgebirge nach südlichen Küsten darbietend. Alles ist Spiel, von vornhinein als ein Angebinde zum Vergessenwerden bestimmt, das Vollendete mit scherzendem Gedicht der Prinzessin gewidmet. Künstlerischer Ehrgeiz verband sich nicht mit diesem Trostbüchlein, ebensowenig wie mit einem im folgenden Jahre begonnenen, das vermutlich Minchen Herzlieb erhalten sollte, obwohl gerade in den phantastischen Gebirgslandschaften des Trostbüchleins großartige Innenschau mit geringen Mitteln (Rotstift und Sepia) bildhaft verwirklicht wurde. Und von nun an wird Goethe mehrere Jahre in der Tat seine „Marterinstrumente, Pinsel und Bleistift, nicht mehr los", wenigstens nicht in Jena und Böhmen. Dennoch hatte er ein Recht zu sagen, erst im Jahre 1810 habe ihn „ein wunderliches Verlangen überfallen, das, was ihn im lebe von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft noch einmal zu versuchen." Denn jetzt erst folgte nach jahrelangem Spiele wieder ernste Bemühung. Die 22 großen Blätter großen

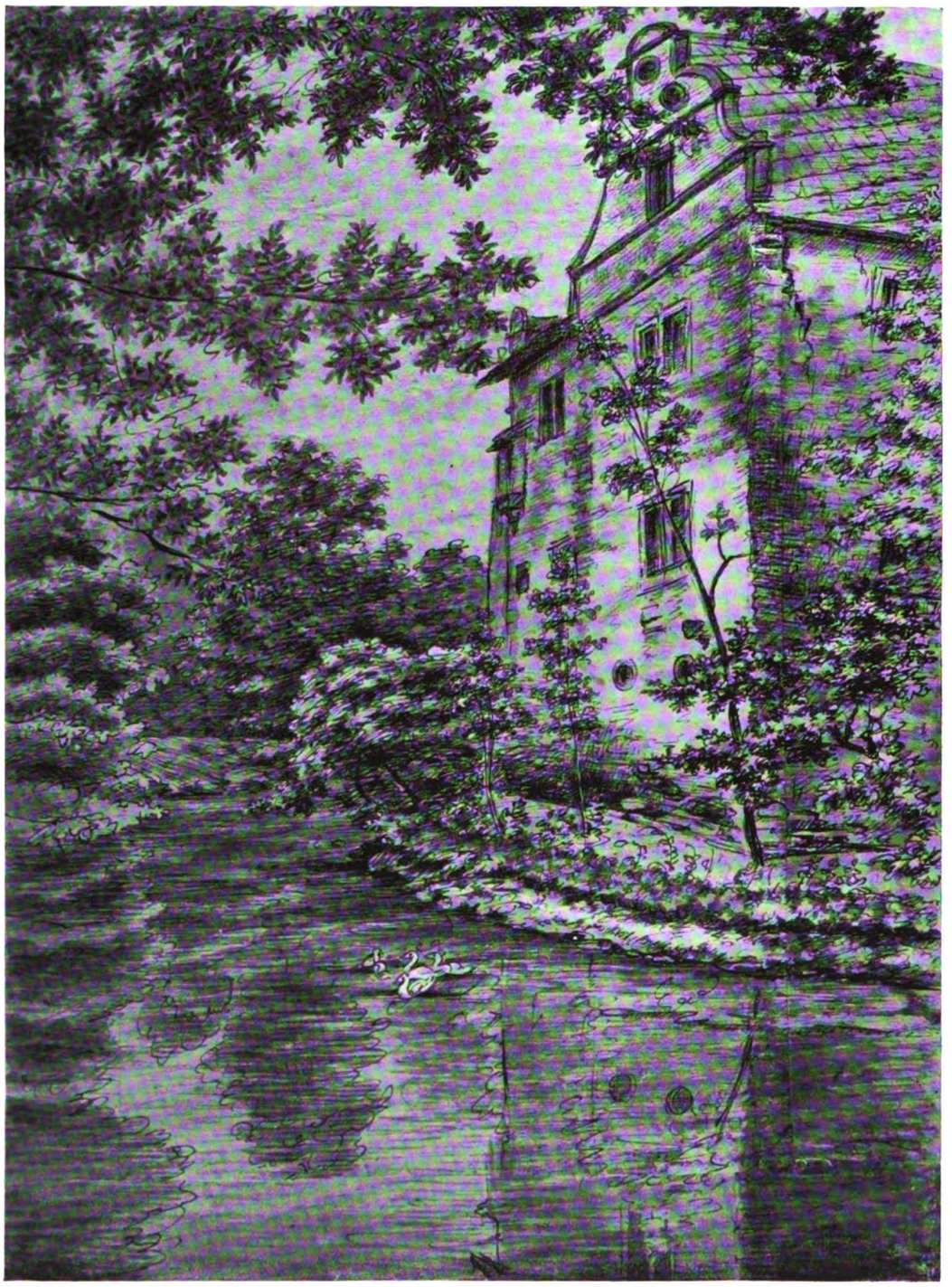
Digitized by Google



Goethe im Tode. Zeichnung von Heinrich Matthaey

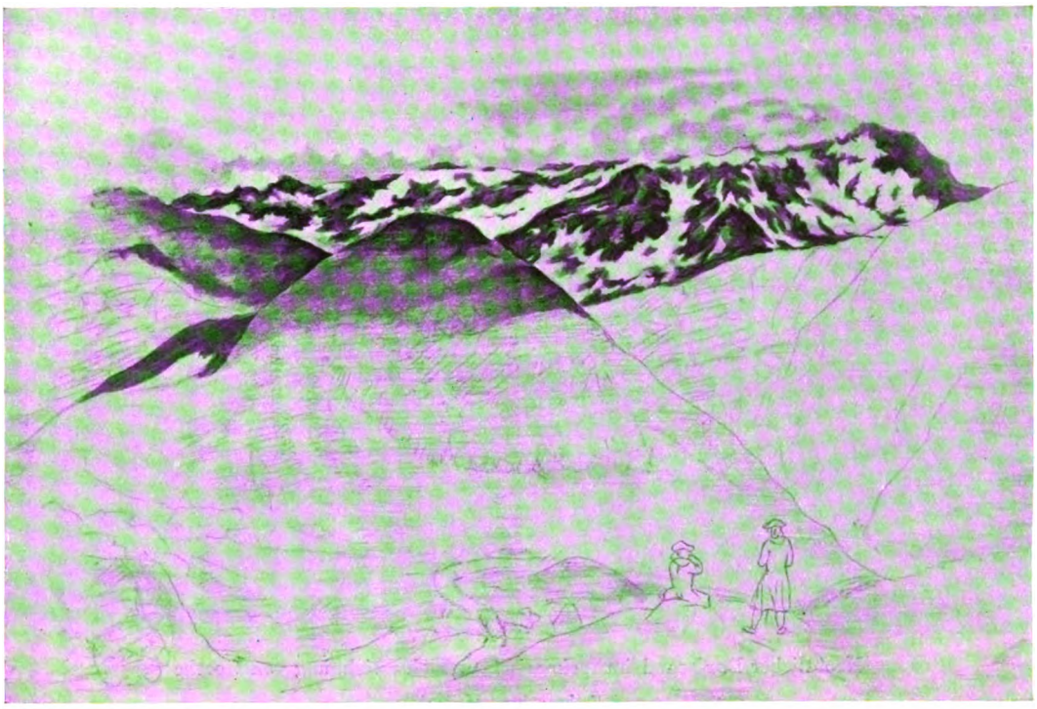
Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

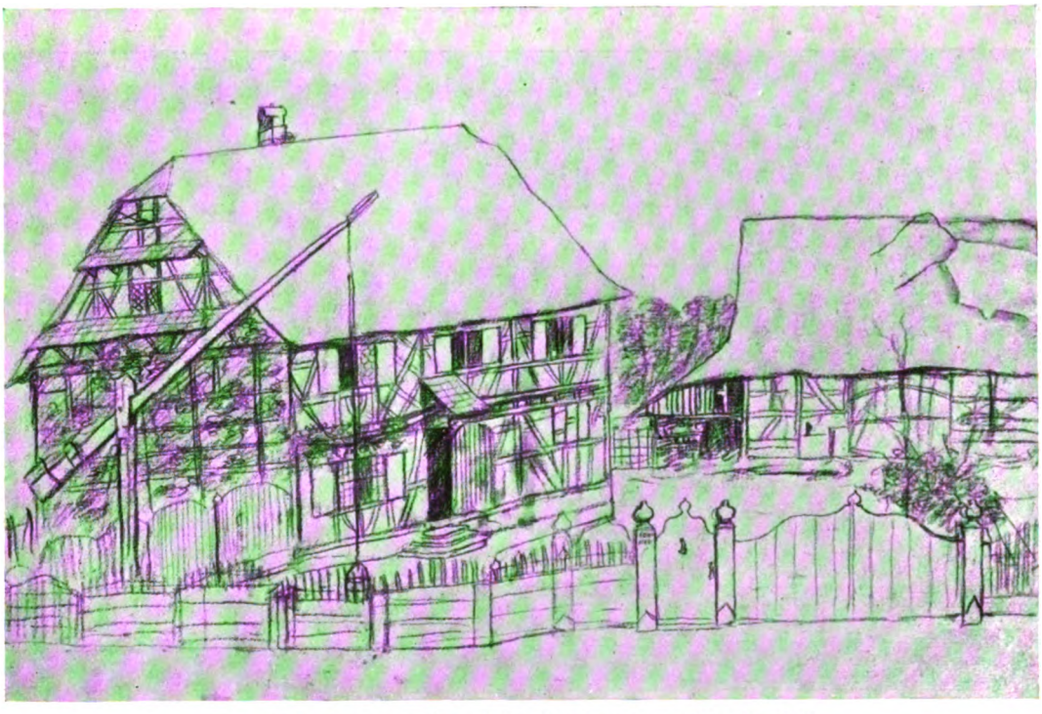


Schloß Groß-Kochberg, der Wohnsitz der Frau von Stein. Zeichnung von Goethe
Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

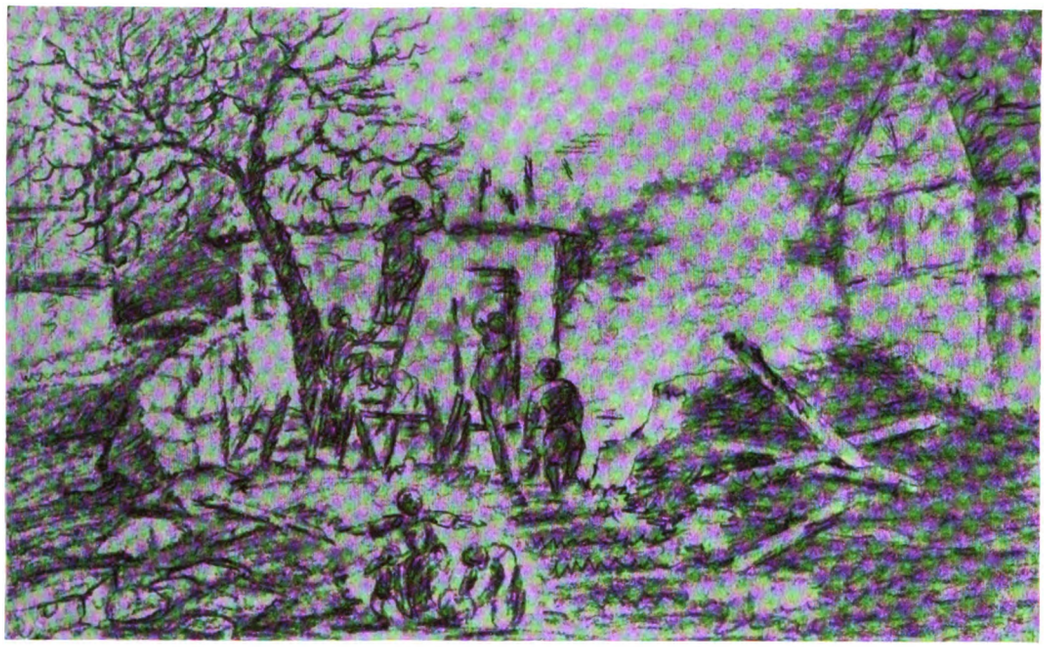


Scheideblick nach Italien vom Gotthard. Zeichnung von Goethe 1775
Klischee: Insel-Verlag



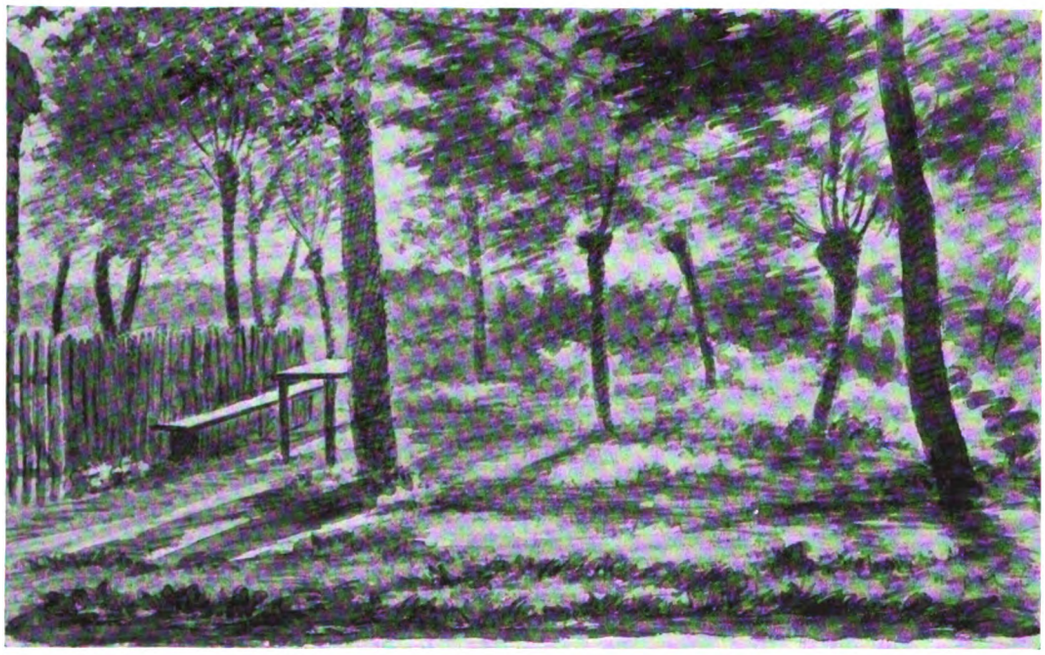
Das Pfarrhaus von Sesenheim. Zeichnung von Goethe 1770
Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google



Nächtlicher Dorfbrand im Weimarischen. Kohlezeichnung von Goethe

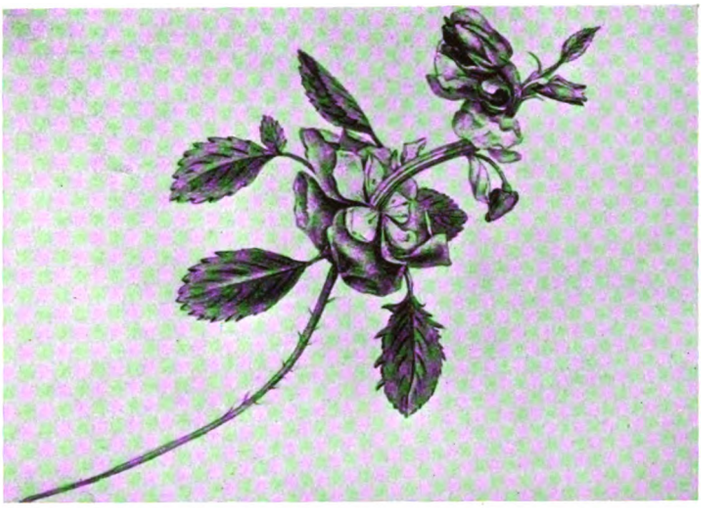
Klischee: Insel-Verlag



Am Gartenzaun. Zeichnung von Goethe

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google



Die durchgewachsene Rose. Zeichnung von Goethe

Klischee: Insel-Verlag

Pappeln an der Saale. Zeichnung von Goethe. 1806

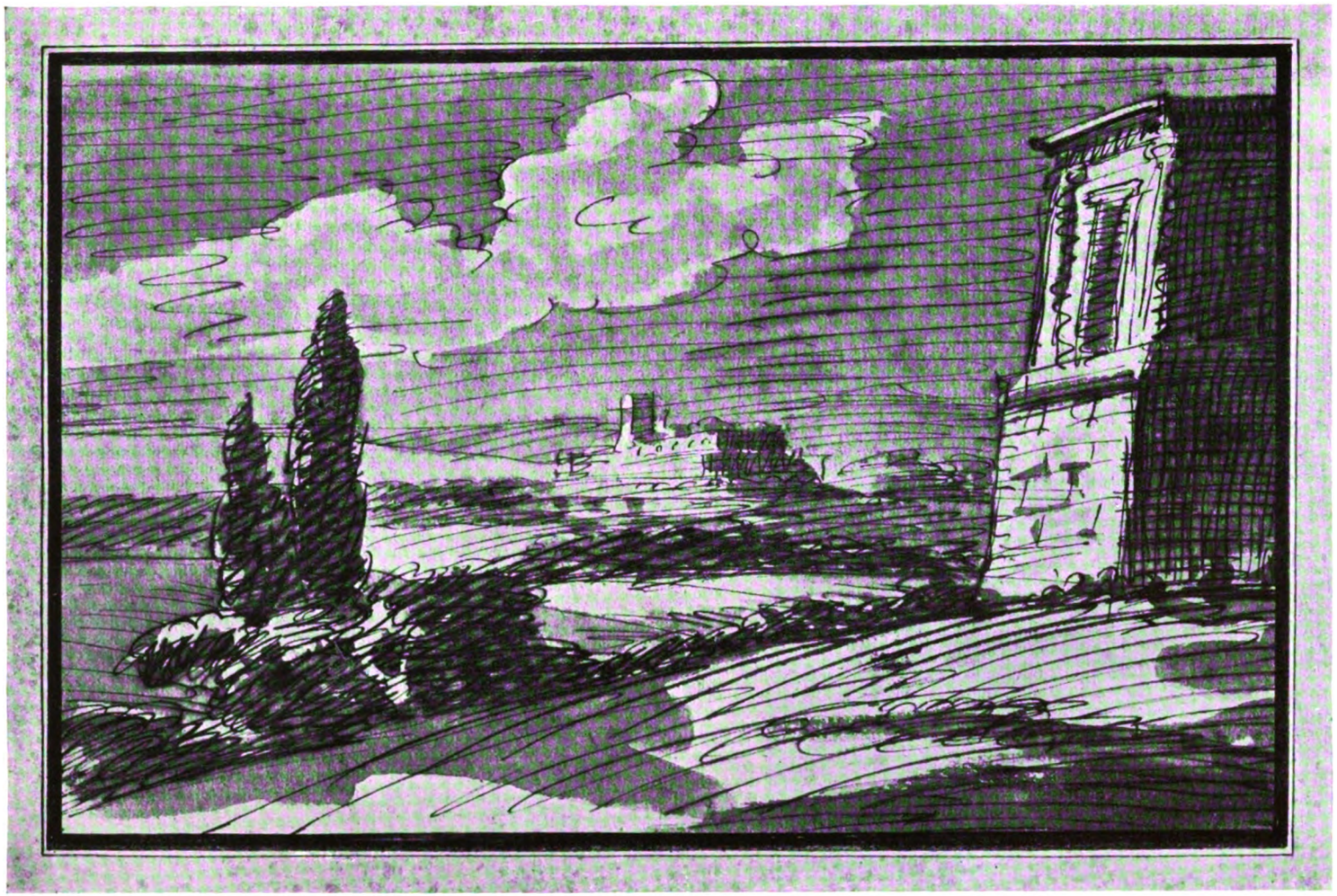
Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

Die Floßbrücke mit Goethes Gartenhaus. 1778/9. Kreidezeichnung von Goethe

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google



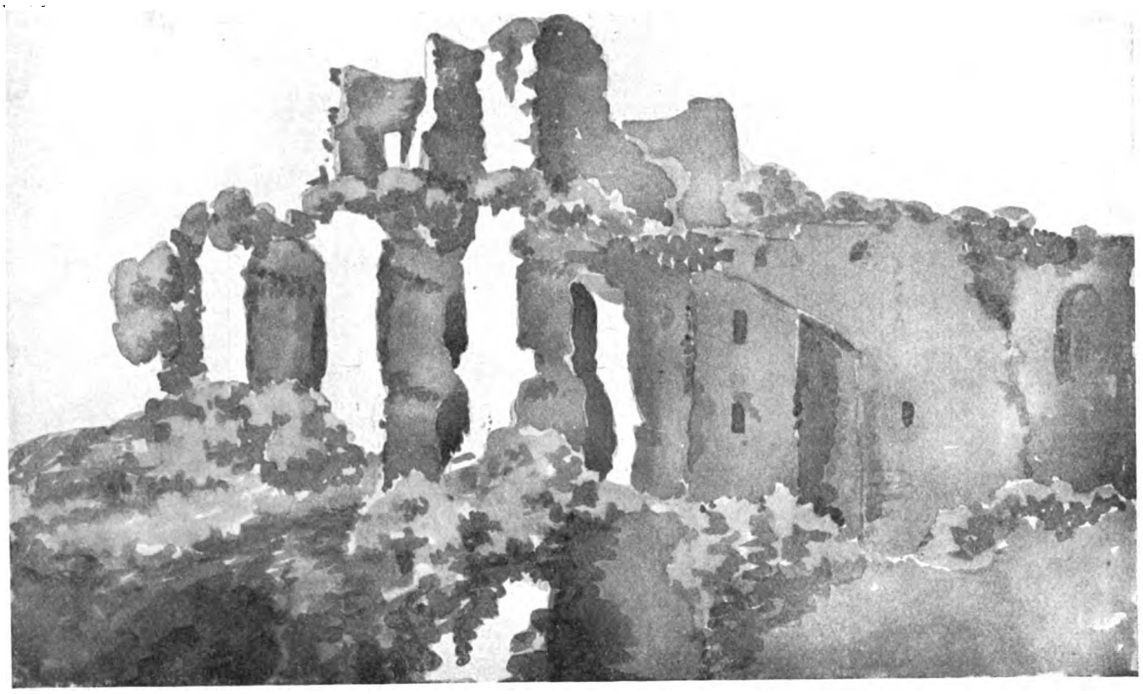
Das Grabmal des Theron bei Girgenti. Zeichnung von Goethe

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

UNIV. OF CH.

Ruinen auf dem
Palatin
Zeichnung von Goethe
Klischee: Insel-Verlag



Auf dem Vesuv
Zeichnung von Goethe 1787
Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

Formats von Jena und Böhmen bewahrte Goethe als Dokumente zur Beurteilung seiner Fähigkeit in einem Klebebande auf und versah sie mit Vorwort und Erläuterungen. Ungleichartig in der Entstehung sind sie auch im künstlerischen Sinne ungleichwertig, am stärksten wirken die naturnahen Blätter, bei denen nicht komponiert oder Motive zusammengerückt wurden: der Blick aus Knebels Fenster, die Aussicht auf den Jenzig, die beiden prachtvollen, eindeutig und großgesehenen Blätter vom Borschen bei Bilin.

Aber noch einmal übertrifft Goethe dieses Alterskönnen im Jahre 1812, als er mit ungebundener Hand sechs Blätter für eine geplante Aufführung seines Faust zeichnet. Das ungehemmte Furioso seiner Jugendjahre bricht großartig hervor, als er mit Feder und Tuschpinsel auf blauem Papier die ganz aus dem Geiste der Dichtung geborene Brockenbesteigung Fausts und Mephistos hinwühlt, als er die Vision des Erdgeists mit barocker Wucht gestaltet. Goethe scheint aber diese Blätter ebensowenig wie die im gleichen Jahre entstandenen böhmischen Zeichnungen noch unter die Zeugnisse seiner künstlerischen Bestrebungen gerechnet zu haben.

Das 1821 geschriebene Vorwort zu den 22 Blättern von 1810 überläßt der Nachwelt das Urteil über sein Können oder Nichtkönnen. Die Nachwelt aber hat das Recht und die Pflicht, sein Können nicht nach diesem letzten Altserzeugnis, sondern nach der gesamten Masse der überlieferten Blätter zu beurteilen. Diese zu überschauen war Goethe damals nicht in der Lage, denn gerade jene, in denen wir den Künstler Goethe erkennen, waren damals, fast dreihundert an der Zahl, im Besitz von Charlotte von Stein, der er nicht nur die schönsten Blätter der Jahre vor Italien, nicht nur fortlaufend italienische Zeichnungen, sondern auch die in den Jahren 1775 und 1779 aus Frankfurt mitgebrachten Blätter der Jugendjahre zugeeignet hatte.

Vielleicht erklärt sich daraus manches abschätzige Altersurteil Goethes über seine Zeichnungen. Dennoch geht es nicht an, solche Selbstbeurteilungen des alten Dichters lediglich als Äußerungen von Bescheidenheit oder als Ausfluß von Mißstimmung zu werten. Gewiß hat er nicht geahnt, daß er besonders in den Jahren 1775–85 Empfindungseindruck und Formensprache späterer Generationen häufig vorwegnahm, aber er hat genau gewußt, es auch Eckermann gegenüber ausgesprochen, daß jene Anfänge der ihm „eigenen Zärtlichkeit gegen die Landschaft hoffnungsvoll“ waren, daß „Italien dieses praktische Behagen zerstörte: eine weite Aussicht trat an die Stelle, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren.“ Dort also, wo zu uns Heutigen seine Kunst am stärksten und persönlichsten spricht, dort hat er sich selbst am nächsten der Erfüllung seines Sehnens gesehen.

Digitized by Google

GOETHE UND DIE RADIERUNG

VON GEORG WITKOWSKI · LEIPZIG

Vieles hab ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Ton hab ich auch manches gedrückt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet...

Die bekannten Verse stammen aus dem Jahre 1790, aus der verbitterten Stimmung, in der damals das verregnete Venedig die Venezianischen Epigramme zeugte. Seit der Heimkehr aus Rom hatte Goethe seine Existenz ins Enge gezogen. Auf dem Gipfel der Lebensmeisterschaft wollte er auf alles verzichten, was nach seiner Überzeugung nicht seiner Natur völlig gemäß war. Mit schmerzhafter Gewalt brachte er in Herz und Fingern den künstlerischen Schaffensdrang zum Verstummen – für immer, wie er damals meinte.

In Wahrheit gibt es für den Zeichner Goethe kein Aufhören: noch auf dem Totenbette zeichnet er mit der absterbenden Hand in die Luft. Aber für eine bestimmte Art graphischen Schaffens bedeutet in der Tat die italienische Reise das Ende: für die Absicht, auf der Kupferplatte das Geschaute zu vervielfältigter Wiedergabe zu bannen. Seine Versuche dieser Art füllen nur ein Jahrzehnt, von der Leipziger Studentenzeit bis zu den ersten Weimarer Jahren.

Leicht läßt sich erkennen, welche inneren und äußeren Motive zusammenwirkten, damit der junge Goethe sich zum Radieren hingezogen fühlte. Herder, der scharfblickende Mentor, erkannte: „Es ist alles so Blick bei Euch!", Herder, der selbst dem Auge so wenig, dem Ohr und der seelischen Einfühlung so viel an Empfängnisvermögen dankte. Goethe ist prädestinierter Impressionist; wo seine Naturanlage in Freiheit waltet, gilt es ihm nichts anderes als Wiedergabe des momentanen Erlebnisses, ohne daß Regel, Reflexion, Formung an Vorbildern einwirken durften. Nur ein kleiner Bruchteil der Tausende von Zeichnungen, der spärlicheren Versuche in Wasserfarben bezeugen den wahren, den unbefangenen Graphiker Goethe. Zumeist gerät er ins Künsteln und Schematisieren, entmannt sich selbst im Glauben an die Zeugungskraft schwächlicher, korrekter Formweisen, ablebender Rokokokunst und zu deutscher Bürgerlichkeit abgeschwächten Griechentums.

Zu gemeinsamem Kanon vereint erblickt er alten und neuen Formsinn in dem Schaffen des Leipziger Akademie-Direktors Adam Friedrich Oeser. Mag dieser auch Blätter nach Rembrandt radiert haben, die Schüler der jungen Leipziger Akademie wurden in der Pleißenburg zu einem Schaffen angeleitet, das einer dünnen Begrifflichkeit, spießbürgerlicher Grazie und der für geistreich gehaltenen „witzigen" Pointe zustrebte. Man lese die treffende Schilderung des Oeserschen Wesens zu Beginn des 8. Buches von „Dichtung und Wahrheit", auch wie wenig davon bei Goethe anschlug.

Sein Herz zog ihn zu den Niederländern. Weit mehr als in der Malerei war die Wirkung ihrer realistischen Sehart in der Radierung des 18. Jahrhunderts damals noch lebendig und die Mappen der Leipziger Sammler, die Eindrücke der Dresdner Kunstschätze stärkten den natürlichen Widerstand Goethes gegen die Alleinherrschaft des Autoritätsglaubens. „Was ich nicht als Natur ansehe, an die Stelle der Natur setzen, mit einem bekannten Gegenstand vergleichen konnte, war auf mich nicht wirksam. Der materielle Eindruck ist es, der den Anfang selbst zu jeder höheren Liebhaberei macht."

Unruhe im Herzen, kehrte Goethe von Dresden nach Leipzig zurück, und da kam ihm, wenn wir der Zeitfolge in Goethes Jugendgeschichte glauben dürfen, im günstigsten Augenblick die Anregung, sich auf neue Art in künstlerischem Schaffen zu entladen.

Digitized by Google

Für den gebildeten Weltmann des 18. Jahrhunderts gehörte neben der manuellen Fertigkeit im Zeichnen vielfach auch das Radieren zu den gern geübten Liebhaberkünsten. So hatte es der eleganteste der Leipziger Professoren, Johann Friedrich Christ, eifrig betrieben, in Frankfurt a. M. während der Jugend Goethes der Patrizier Johann Friedrich von Uffenbach. Der vornehme Dilettant hält sich an die Manier der Augsburger Stecher aus dem Anfang des Jahrhunderts; geistig spiegeln seine Vignetten die Gesinnung der pietistisch-weltmännischen Gesellschaft Frankfurts.

In dem Leipzig der Studentenjahre Goethes spielt innerlich das religiöse Element keine Rolle mehr. Vom Hofe aus hat sich in das reiche Bürgertum die herrschende französische Eleganz ergossen, und der virtuose Stil der livres à figures wird das Vorbild der Leipziger Buchkünstler von der Art Stocks. Seine bekanntesten Platten, die Kupfer zu Thümmels „Wilhelmine", deuten die Vorlagen Oesers in diesem Sinne um; aber daneben künden sie doch auch von einem Unterstrom innigeren Naturgefühls, genährt aus Rinnsalen der Rembrandtkunst und dem neuen, durch Rousseau geweckten Seelenleben. Es ist die gleiche Mischung, die den Leipziger Liedern Goethes ihre Eigenart verleiht.

Er schildert höchst anschaulich, wie er bei Stock in der Dachwohnung des Breitkopfschen Hauses in die Lehre ging. „Er war aus Nürnberg gebürtig, ein sehr fleißiger und in seinen Arbeiten genauer und ordentlicher Mann. Auch er stach wie Geyser nach Oeserischen Zeichnungen größere und kleinere Platten, die zu Romanen und Gedichten immer mehr in Schwung kamen. Er radierte sehr sauber, so daß die Arbeit aus dem Ätzwasser beinahe vollendet herauskam und mit dem Grabstichel, den er sehr gut führte, nur weniges nachzuhelfen blieb. Er machte einen genauen Überschlag, wie lange ihn eine Platte beschäftigen würde, und nichts war vermögend, ihn von seiner Arbeit abzurufen, wenn er nicht sein tägliches vorgesetztes Pensum vollbracht hatte. So saß er an einem breiten Arbeitstisch am großen Giebelfenster, in einer sehr ordentlichen und reinlichen Stube, wo ihm Frau und zwei Töchter häusliche Gesellschaft leisteten ... Mich reizte die reinliche Technik dieser Kunstart, und ich gesellte mich zu ihm, um auch etwas dergleichen zu verfertigen. Meine Neigung hatte sich wieder auf die Landschaft gelenkt, die mir bei einsamen Spaziergängen unterhaltend, an sich erreichbar und in den Kunstwerken faßlicher erschien als die menschliche Figur, die mich abschreckte. Ich radierte daher unter seiner Anleitung verschiedene Landschaften nach Thiele und anderen, die, obgleich von einer ungeübten Hand verfertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden. Das Grundieren der Platten, das Weißanstreichen derselben, das Radieren selbst und zuletzt das Ätzen gab mannigfaltige Beschäftigung, und ich war bald dahin gelangt, daß ich meinem Meister in manchen Dingen beistehen konnte. Mir fehlte nicht die beim Ätzen nötige Aufmerksamkeit, und selten, daß mir etwas mißlang; aber ich hatte nicht Vorsicht genug, mich gegen die schädlichen Dünste zu verwahren, die sich bei solcher Gelegenheit zu entwickeln pflegen, und sie mögen wohl zu den Übeln beigetragen haben, die mich nachher eine Zeitlang quälten."

Ergänzend tritt zu diesem Bericht die anschauliche Schilderung von Stocks Urenkel Gustav Parthey in seinen Jugenderinnerungen (II. Teil, Berlin 1817 S. 49): „Eine geräumige Bodenkammer in dem großen Breitkopfschen Hause zum Silbernen Bären diente ihm, seiner Frau und den beiden Töchtern als Arbeits- und Empfangszimmer, in welchem auch der Schüler Platz fand. Während Stock und Goethe je an einem Fenster über ihren Platten schwitzten, saßen die Töchter an dem dritten Fenster mit weiblicher Arbeit beschäftigt oder sie besprachen mit der Mutter die Küche. Das Gespräch ging ohne Unterbrechung fort; denn schon damals zeigte Goethe eine große ‚Lust am Discuriren'."

Wie Goethe schon von seinen Zeichenübungen bei Oeser sagt, lag ihm *damals* jede Absicht auf den Künstlerberuf fern. Erst nachher erklingt immer wieder in seiner Brust die sehnsüchtige Frage, ob es nicht möglich sein werde, die wundersame Gabe der inneren Schau durch zähen Fleiß in bildnerische Fähigkeit umzusetzen. Doch jetzt, in Leipzig, kommt das noch nicht in Betracht, nur

Digitized by Google

das „sì diletta". Als echter Dilettant variiert er spielend die anmutigen Erfindungen der Leipziger Vignettenkunst mit ihrem Streben, auf kleinstem Raume und in geistreichelnder Symbolik ein geschlossenes Bild zu geben. Zwei Belege dafür sind uns erhalten.

Der 1. unbeholfenere stellt auf einen tischartigen Steinsockel, durch eine herabhängende Blütenranke nach unten gerundet, drei verschiedenbäuchige Wein- und Likörflaschen, davor Traube und Laub des Rebstocks; die zweite zeigt auf einem ähnlichen, aber materialgerechter ausgeführten Sockel mit zierlichen Triederfüßen eine ovale Platte mit der Initiale S, eine Rosenranke herumgelegt, deren Blüten über den oberen Rand fallen, und durch daruntergelegte Bücher in schiefer, dem Lichte entgegengewandter Lage festgehalten.

Allgemein wird angenommen, es handle sich bei dem ersten Plättchen um ein Weinflaschenetikett. Aber abgesehen davon, daß für diesen Zweck das Format wohl zu winzig sein dürfte, läßt sich für das 18. Jahrhundert der Gebrauch solcher aufgeklebter Firmenbezeichnungen der Weinhändler, soweit ich weiß, nicht belegen.

Ebenso möchte ich auch die Annahme, die zweite Platte sei zu einem Exlibris für Käthchen Schönkopf bestimmt gewesen, zurückweisen. Das hieße doch bei dem sicher ganz unliterarischen Wirtstöchterchen kaum denkbare bibliophile Neigungen voraussetzen. Will man nicht, was mir am wahrscheinlichsten dünkt, hier nur Probestücke des Anfängers erkennen, für die er durch die persönliche Beziehung bei dem wackern Vater der Geliebten und bei dieser selbst höheren Beifall zu ernten suchte, so kann auf die damals massenhafte Produktion solcher radierter Kleinkunst in Leipzig hingewiesen werden. Ich selbst besitze eine größere Zahl ähnlich gearteter Bildchen aus Leipziger Werkstätten des 18. Jahrhunderts, keins davon in der Buchillustration oder für einen nachweisbaren praktischen Zweck verwendet. Erinnert sei auch an das rätselhafte, nur in einem Exemplar erhaltene Sammelbuch von radierten Neujahrswünschen, das vor Jahren in Brüssel auftauchte, in der großen Musikbibliothek Paul Hirschs geborgen und in deren Veröffentlichungen wiedergegeben wurde. Hier zeigt sich der Forschung ein unbearbeitetes anmutiges Gartenbeet, auf dem vermutlich auch die kleinen Blüten der Goetheschen Radierübungen entsprossen sind.

Sie wirken liebenswürdiger als die beiden stattlichen Landschaften der gleichen Epoche.

Mit fühlbarem Stolz sandte Goethe eine von ihnen am 26. IV. 1768 dem Freunde Behrisch: „Da hast Du eine Landschaft, das erste Denckmal meines Nahmens, und der erste Versuch in dieser Kunst, Bessere nachfolgende werden es rechtfertigen, ich hoffe weiterzukommen." Stolz wetteifern die Widmungen am Fuße der Blätter mit den großen französischen und deutschen Mustern. Gleich ihnen verewigt der Künstler die Namen der Gönner – hier Vater und Studienfreund – zugleich mit dem seinigen, damit, wenn einst das Erz der Platte verginge, das ihr eingezeichnete Werk noch Unsterblichkeit verbürge. Hier freilich getaucht in das spielende Licht der Selbstironie des Anfängers, an dessen Leistung vermutlich dem Meister Stock ein nicht geringer Teil des besser Gelungenen zufallen mag. Was an den Vorlagen, konventionellen Landschaftsgemälden des sächsischen Hofmalers Johann Alexander Thiele in der Winklerschen Sammlung, Goethe zur Nachahmung reizte, sind wohl nur die Themata gewesen: von Wasserfällen belebte, reich bebaumte Gebirgslandschaften, im Vordergrund ein Wanderer und auf halber Berghöhe sitzend eine zweite Gestalt. Romantisches Landschaftsgefühl, dessen Träger sichtbar vorgeführt werden, häuft Reize der großen, unberührten Natur zusammen.

Als noch bei Goethes Lebzeiten, im Jahre 1828, das Cottasche Morgenblatt den Aufsatz Carl Buchers „Goethe als Kupferstecher" brachte, wußte er die Technik, namentlich des dem Vater gewidmeten Blattes, hoch zu rühmen und verglich die beiden Radierungen mit Swaneveld und denen des Landschaftsmalers Schönberger; einschränkend war nur schon hier festgestellt, daß die Anwendung des Grabstichels höchst geringe Kenntnis dieses Verfahrens verriete. Heute werden wir auch in den geätzten Partien nicht mehr als redliches Bemühen anerkennen, und Goethe selbst hat in seiner Sammlung nur eins der beiden Blätter aufbewahrt, was wohl auch

Digitized by Google

vielleicht für später gesunkene Schätzung seinerseits spricht.

Von den anderen Landschaften, die Goethe laut seinem Bericht bei Stock radiert hat, haben wir kein Zeugnis. In der Manier den beiden Kopien nahe verwandt ist eine ungefähr gleich große, aber quergestellte Platte, die man wohl zeitlich in ihre Nähe stellen muß. Und zwar läßt sie sich mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit den langen Krankheitsmonaten nach der Heimkehr aus Leipzig zuweisen. Karl Koetschau hat bereits darauf hingewiesen, daß Hüsgen in seinen „Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunstsachen" (1780, S. 206) bemerkt, Goethe habe in Frankfurt eine Landschaft mit einem verfallenen Tor und einer verfallenen Stadtmauer radiert. Beides trifft, wie man sieht, auf dieses Bild zu. Die Tatsache der in Frankfurt fortgesetzten Radiertätigkeit wird uns ja in „Dichtung und Wahrheit" ausführlich bestätigt: „Endlich fiel mir auch wieder einmal das Radieren ein. Ich hatte mir eine ziemlich interessante Landschaft komponiert und fühlte mich sehr glücklich, als ich meine alten von Stock überlieferten Rezepte versuchen und mich jener vergnüglichen Zeiten bei der Arbeit erinnern konnte. Ich ätzte die Platte bald und ließ mir Probeabdrücke machen. Unglücklicherweise war die Komposition ohne Licht und Schatten, und ich quälte mich nun, beides hineinzubringen; weil es mir aber nicht ganz deutlich war, worauf es ankam, so konnte ich nicht fertig werden."

Wie in Leipzig, zog auch jetzt der Ätzdampf für Goethe unangenehme Folgen herbei, und da außerdem, wie er schreibt, der Versuch keineswegs gut ausgefallen war, und er eher Ursache hatte, seine Arbeit zu verbergen als vorzuzeigen, so unterließ er das Radieren und Ätzen.

Auf diese Angaben hin hätten wir es nur mit einem einzigen Erzeugnis aus der Frankfurter Zeit zu tun, und das wäre, wenn unsere Annahme zutrifft, diese Landschaft. Man möchte auch hier auf eine – freilich noch nicht entdeckte – Vorlage schließen. Als freie Komposition dürfte das Bild über Goethes Vermögen hinausgehen; wo er sich, selten genug, als Zeichner an so etwas gewagt hat, ist immer nur eine schematische Raumaufteilung herausgekommen. Auch kann schwerlich ein Erinnerungsbild vor seiner Seele gestanden haben, das seinen damals noch regional so eingeschränkten Landschaftseindrücken entstammte. Manches andere spricht außerdem für eine Vorlage, etwa von einem der Frankfurter Landschafter, und so bliebe, wie bei den zwei größeren Leipziger Blättern, nur das Verdienst (oder die Schuld) der Nachbildung auf dem jungen Dilettanten haften.

Wie gering er selbst das Geleistete schätzte, haben wir gehört. Wenn Koetschau dem Blatte doch einen eigentümlichen Reiz zuspricht und es die wirkungsvollste Arbeit der Goetheschen Radiernadel nennt, so hat er sich von dem Motiv und der in der Tat glücklichen Beleuchtung verleiten lassen, die technischen Mängel geringer einzuschätzen, weil er aus mir unberechtigt scheinenden Gründen diese Vedute für ein Original hält.

Die geistige Umwälzung in Straßburg hat die bildende Kunst dort für Goethe zurücktreten lassen, wenn er auch hier und da dem niemals ruhenden Drang zum Zeichnen nachgab. Von Radieren ist erst wieder die Rede in dem Winter, als der „Götz" entsteht und er in der Darmstädter „Gemeinschaft der Heiligen" seine ersten liebenden und bewundernden Gesinnungsgenossen findet. So schreibt Caroline Flachsland an ihren Bräutigam Herder: „Es ist bei Merck eine Akademie: sie zeichnen und stechen in Kupfer." Bekannt ist ja, daß Goethe damals mit dem unternehmungslustigen Merck auch eine Art von Buchverlag – heute würden wir es eine Privatpresse nennen – begründete und daß dort ein Nachdruck des englischen Ossian erschien. Am 22. Juni 1773 schrieb Boie an Gotter: „Göthe hat den Ossian englisch nachdrucken lassen. Ein vortrefflicher Einfall! Der erste Band mit einer Titelvignette von ihm ist heraus." Der Band kostete 36 Kreuzer und Frau von La Roche erhielt zum Vertrieb 12 Exemplare.

Der erste Band, und ebenso der zweite, nannte keinen Ort und Verleger; der Titel bestand nur aus der Radierung Goethes, die auch noch für den zweiten Band mit der erforderlichen geringfügigen Plattenänderung verwendet wurde. Für die beiden Schlußbände wurde eine Kopie benutzt, weil hier der Text des Titels erweitert

Digitized by Google

worden war, eine verständnislose Nachbildung von anderer Hand, angefertigt auf Veranlassung des befreundeten Buchhändlers J. G. Fleischer, der den Vertrieb übernommen hatte. Eine neue, 1783 erschienene Ausgabe war wieder mit dieser Kopie der Komposition Goethes geschmückt.

Symbolisch weist die Zeichnung auf den Inhalt hin. Ein Ritterschild trägt die Titelworte, darüber sind vom Blitz zersplitterte Fichtenzweige gelegt, daneben ein Schwertgriff, beides umschlungen mit einem Bande, das sich auch durch die Blumenranke auf der anderen Seite hinzieht. Bei aller Unbeholfenheit in der Schattierung und der Struktur der Zweige ist das Ganze doch nicht unwirksam. Es entstammt jenen Jahren, in denen Goethes Verlangen, mit der Hand seinen inneren Schöpfungsdrang zu betätigen, den höchsten Grad erreichte, den Zeiten, da er ganz Zeichner war und, wie er meinte, besonders glücklich im Porträt. „Er denkt noch ein Maler zu werden, und wir rieten ihm sehr dazu. Da ihm doch alle Tugenden fehlten, sagte er, so wolle er sich auf Talente legen," schreibt Caroline Flachsland.

Doch von seinem Radieren meldet aus diesen Jahren nur noch eine unbestimmte Mitteilung an Sophie von La Roche: „Hier, liebe Mama, sind Abdrücke nach meinen Zeichnungen." Vielleicht handelt es sich um Entwürfe für Lavaters Physiognomische Fragmente, für die er damals so eifrig mitwirkte, radiert von irgendeinem der dem großen Werke dienstbaren Stecher. Wissen wir doch wenigstens von einem Stich Joh. Rud. Schellenbergs, einem originellen Seemannskopf, zu dem Goethe die Vorlage geliefert hat. Auch Fernerstehende müssen damals von seiner Bemühung um die Ätzkunst gewußt und gut darüber gedacht haben. Als der große Arzt Zimmermann am 19. Januar 1775 der Frau von Stein jene eingehende Schilderung Goethes gab, nach der sie begierig verlangte, die Ouvertüre des großen Liebesdramas – da sagte er: „Il entend en maître la musique, le dessein, la peinture, la gravure," und dann heißt es noch einmal aus dem Munde eines Fremden, der Zimmermann besucht hat, in deutschen Worten: „Er ist 24 Jahre alt ... Musikus, zeichnet frappant, ätzt in Kupfer, gießt in Gyps, schneidt in Holz."

Bald nach der Ankunft in Weimar beginnt Goethe mit allem, was ihm an persönlichem und künstlerischem Vermögen gegeben ist, um Charlotte von Stein zu werben. Die Liebe, so dürfen wir annehmen, hat ihn auch wieder zur Radiernadel greifen lassen. Am 1. Juni 1777 lesen wir im Tagebuch: „Gezeichnet und radiert" und zwei Tage später empfängt die geliebte Frau die Abdrücke mit der kritischen Bemerkung: „Das Scheidewasser war nicht so lind als der Pinsel, doch freut michs zu sehn wie's worden ist, denn es ist immer wie's ist."

Kurz zuvor hat Goethe offenbar noch einmal kräftigen Anlauf genommen, das Geschaute und mit dem Zeichenstift Festgehaltene durch die Platte zu verewigen. Eine vom Jahre 1776 datierte Radierung wollte das Erinnerungsbild vervielfältigen, das ein abgebranntes Gehöft in Ilmenau frisch und kräftig erfaßte. Die Zeichnung im Weimarer National-Museum zählt zu den besten Goethes; die Radierung kommt ihr in keiner Hinsicht gleich, schülerhaft unbeholfen vermag der an sich unschwierigen Aufgabe das technische Können nicht zu genügen. Kaum besser steht es um einen anderen Versuch in dieser Technik aus dem Jahre 1778. Eine Mauer, dahinter Garten und überragendes Dach, offenbar mit dem Bestreben, das auf der Mauerfläche und dem Terrain davor liegende volle Sonnenlicht mit den dunklen Baumwipfeln zu kontrastieren. Es findet an dem Können des Liebhabers keine genügende Hilfe. Vielleicht haben ihn die genialen Lichtkontraste in Rembrandts Radierungen zu diesem Wagnis angefeuert. Schon zuvor hatte er seine eigenen Versuche zu diesem Meister in bezug gebracht: „Ich zeichne, künstle pp. Und lebe ganz mit Rembrandt."

Vermutlich ist damals, als der zweite große germanische Graphiker, Albrecht Dürer, hell vor ihm erstrahlte, der Entschluß gereift, das eigene allzu winzige Licht für immer erlöschen zu lassen. Wenigstens hören wir nie wieder, auch nicht in Rom, daß die aufflackernde Lust am Zeichnen in der Richtung auf die Radierung sich ausgewirkt hätte. Als der Freund Schillers das Bereich der Kunst allem kleinen, dürftigen, gebundenen Dilettantismus streng verschloß, da mußte er für immer auf seine eigenen mangelhaften Bestrebungen so verächtlich hinabblicken, wie es die am Eingang angeführten Verse bezeugen.

Digitized by Google

GOETHES BEZIEHUNGEN ZUR LITHOGRAPHIE

VON CARL WAGNER · LEIPZIG

I. VORSTEHER DES DEUTSCHEN BUCHGEWERBEVEREINS

Die Geburtsstunde der Lithographie ist das Jahr 1796, nachdem es Aloys Senefelder in München gelungen war, das Geheimnis zu entdecken, den Solnhofener Kalkschiefer für Druckzwecke zu benutzen. Goethes Lebensabschnitt von 1796 bis 1832 umfaßt die künstlerische Hauptblüte des neuen Verfahrens, das den ausübenden Künstlern eine leichtere Vervielfältigung ihrer Entwürfe ermöglichte, als der in seiner Technik viel mühsamere Kupferstich und Holzschnitt. Verglichen mit diesen Verfahren konnten die Künstler in verhältnismäßig kürzerer Zeit ihre Schöpfungen der Öffentlichkeit übergeben. Während in Deutschland die Lithographie neben rein merkantilen Arbeiten mehr für die Reproduktion vorhandener Ölbilder und Zeichnungen bekannter Meister verwendet wurde, bildete sie in Frankreich eine scharfe Waffe für die Künstler der Napoleonslegende, der Karikatur und der Sittenschilderung. Nach mancherlei Schicksalen war Senefelder erneut in München seßhaft geworden und hatte mit Unterstützung des Oberbibliothekars Freiherrn von Aretin im Jahre 1807 eine lithographische Anstalt gegründet, die im Jahre 1808 das in der Hof- und Staatsbibliothek in München befindliche Gebetbuch Kaiser Maximilians mit Randzeichnungen von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1515 herausgab. Der Künstlerlithograph Johann Nepomuk Strixner hatte die Vervielfältigung des Werkes übernommen und die Randzeichnungen mit der Feder auf Stein übertragen. Der Präsident der Akademie der Wissenschaften in München F. H. Jakobi hatte Goethe die ersten Hefte übersandt. Goethe kannte das Original nicht und konnte die Dürerschen Zeichnungen nur nach der Strixnerschen Kopie beurteilen, die Dürers Meisterschaft nicht gerecht werden. Das Werk hinterließ einen tiefen Eindruck auf Goethe, der am 7. März 1808 an Jakobi schrieb:

„. . . Die W. K. F. werden sogleich in unserer Literaturzeitung ihren Jubel darüber vernehmen lassen, und ich sage deswegen gegenwärtig nichts weiter als Dir und Herrn von Aretin besten Dank. Man hätte mir soviel Dukaten schenken können, als nötig sind die Platten zuzudecken, und das Gold hätte mir nicht soviel Vergnügen gemacht als diese Werke: denn ich hätte es doch ausgeben müssen, und es wäre mir dabey vielleicht nicht so wohl gewesen als bey Betrachtung dieses unschätzbaren Nachlasses."

Die Entstehungsgeschichte des Gebetbuchs Kaiser Maximilians ist nicht vollständig aufgeklärt. Der Text wurde 1514 von Hans Schoensperger dem Älteren, dem Drucker des Theuerdanks in Augsburg auf Pergament gedruckt. Außer Dürer und seinem Bruder Hans waren noch Lukas Cranach, Baldung, Burgkmair, Altdorfer(?), Breu mit der Herstellung der Randzeichnungen beschäftigt. Die Blätter Albrecht Dürers und Lukas Cranachs wurden nach 1598 von Maximilian I, Herzog zu Bayern käuflich erworben und gelangten dadurch in sichere Verwahrung. Der übrige Teil kam nach 1827 in den Besitz der Stadtbibliothek in Besançon.

Auf den Blättern von der Hand Albrecht Dürers erkennen wir den deutschen Meister, den Zeichenkünstler, der mit ungeahnter Geschicklichkeit und sicherer Hand die Feder spielend über das Pergament gleiten ließ und aus dem Füllhorn seiner unerschöpflichen Phantasie Wunderwerke schuf, die alle Zeiten überdauern. Heiligenbilder, Genreszenen begegnen uns verbunden durch ein Rankenwerk, das sich wieder in Renaissanceschnörkel auflöst, unterbrochen durch Einstreuung von Tieren, Säulen und Prunkgefäßen. Die Zeichnungen sind mit grüner, roter und violetter Farbe ausgeführt und treten diskret hinter

Digitized by Google

die schwarz und rot gehaltene Beschriftung zurück. Das feine Verständnis durch zarte und stärkere Striche den einfarbigen Zeichnungen eine abwechslungsreiche und plastische Wirkung zu geben, geht auf der Kopie durch Strixners Hand und hauptsächlich durch den Druck vollkommen verloren. Goethe hätte den Unterschied zwischen Original und Kopie kritisch gewertet, wenn es ihm möglich gewesen wäre die Zeichnungen Dürers mit Muße zu betrachten. So mußte er mit dem Strixnerschen Werk vorlieb nehmen, das ihm die Bekanntschaft mit dem Renaissancekünstler Dürer vermittelte, den er nur durch seine Kupferstiche, Holzschnitte und einige Gemälde kannte. In der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, No. 67 am 19. März 1808 findet sich eine ausführliche Besprechung über die Strixnersche Veröffentlichung aus der Feder J. H. Meyers, beeinflußt durch wiederholte Gespräche mit Goethe. Der Artikel ist in verschiedene Abschnitte gegliedert und übt Kritik an Dürers Kunst in Beziehung gebracht mit der vorliegenden Veröffentlichung des damals weiteren Kreisen unbekannten Gebetbuchs Kaiser Maximilians.

Goethe durch den neu auflebenden Klassizismus und durch die in Italien aus eigener Anschauung kennengelernte italienische Renaissance stark beeinflußt, konnte in Dürer nicht mehr wie in früheren Jahren den gewaltigen deutschen Künstler erblicken, der den Übergang der deutschen Gotik zur deutschen Renaissance verkörpert und dessen künstlerisches Vermächtnis durch die Schrecken des 30jährigen Krieges erstickt, erst einer späteren Zeit in seiner ganzen Größe wieder offenbart wurde.

In den Tag- und Jahresheften (Goethes Werke, Weimar 1893, Bd. 36, S. 50) lesen wir:

„Aus der gewissenhaften Persönlichkeit, die sowohl seine (Dürers) Gemälde als Holzschnitte beschränkt, trat er heraus bei einem Werke, wo seine Arbeit nur ein Beiwesen, wo er mannigfaltig gegebene Räume verzieren sollte. Hier erschien sein herrliches Naturell völlig heiter und humoristisch; es war das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindrucks."

Aus einigen Stellen der oben angegebenen Besprechung in der allgemeinen Jenaischen Literatur-Zeitung erkennen wir am besten Goethes Einstellung zu dem Strixnerschen Werk:

„In Dürers Kupferstichen, Holzschnitten und übrigen Werken wird selten mehr als blos ein leiser Anklang dieser (humoristischen) Eigenschaft verspürt; hier aber, wo er durchaus mit heitereren Stimmung als gewöhnlich scheint gearbeitet zu haben, tritt der humoristische Geist deutlicher hervor." . . .

„Freylich wird es nichts Unerwartetes seyn, wenn wir Arbeiten von Albrecht Dürer eine Eigenschaft zuschreiben, welche alle gute Künstler seiner Zeit besaßen. Unterdessen hat er auch in diesem Stück hier Außerordentliches geleistet oder, wenn man lieber will, sich selbst übertroffen." . . .

„Albrecht Dürer tritt nicht oft so frey, so unbefangen, mit so reizender Komposition auf, als hier der Fall ist." . . .

„Oft bewies Dürer in seinen Kupferstichen und Gemälden überflüssigen, etwas trockenen Fleiß und Pünktlichkeit; nur in einigen der letzten Arbeiten desselben wird meisterhaft freye Behandlung wahrgenommen. Von solcher Eigenschaft mögen denn auch die mir bekannt gemachten Handzeichnungen seyn. Überall erscheint in denselben die sichere Fertigkeit eines großen vollendeten Meisters, der mit wenig Strichen viel zu bedeuten versteht." . . .

„Herr Strixner, der durch die hier vorgelegten lithographischen Versuche von sich und der jüngst geborenen Kunst, in welcher er arbeitet, sehr gute Hoffnungen erregt, hat sich große Mühe gegeben, Dürers Federstriche genau nachzuahmen, und so viel wir, ohne die Originalzeichnungen gesehen zu haben, urtheilen können, ist es ihm auch überdem noch gelungen, Vieles von dem Geist derselben auf seine Tafeln zu bringen." . . .

Nicht die lithographische Kunst und die Technik Strixners, sondern die Wucht Dürerschen Könnens hatte einen bleibenden Eindruck bei Goethe hinterlassen. In einer Zeit, in der es für Künstler verhältnismäßig schwer gewesen ist gutes Anschauungsmaterial zu erhalten, mußte das vorliegende Werk mit Freuden begrüßt werden.

Digitized by Google

Randzeichnung Eugen Neureuthers zu Goethes Balladen

Klischee: Verlag J. J. Weber

Digitized by Google

Vor dem Tor. Osterspaziergang. Nach Ludwig Nauwerks Zeichnungen zu Goethes Faust. Zwölf lithographische Blätter

Klischee: Verlag J. J. Weber

Digitized by Google

Lithographie von Eugène Delacroix zum Faust. Paris 1828. $^1/_2$ des Originals

Druckstock vom Antiquariat Leo Baer aus Nr. 254 des Katalogs der Sammlung Heinrich Stiebel 5.Teil (1930)

UNIV. OF MICH.
Digitized by Google

Delacroix, Lithographie zu Faust: Nacht
Klischee: Verlag J. J. Weber

Delacroix, Lithographie zu Faust: Kerkerszene
Klischee: Verlag J. J. Weber

Digitized by Google

Delacroix, Lithographie zu Faust: Nacht. Straße vor Gretchens Tür

Klischee: J. J. Weber

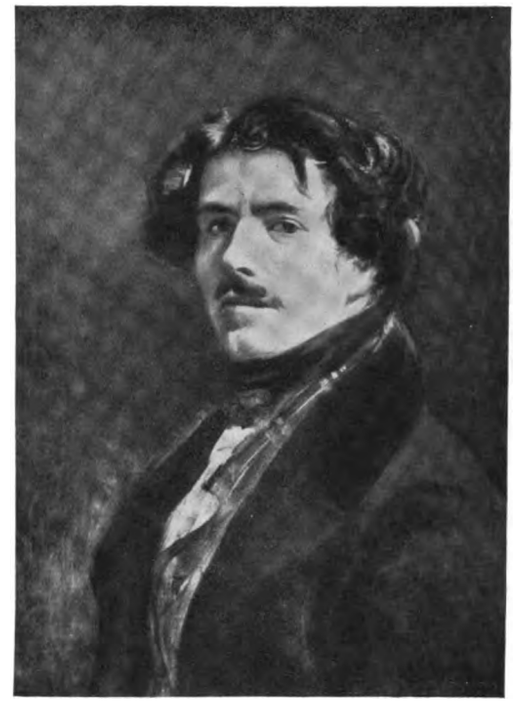
Delacroix, Lithographie zu Faust: Auerbachs Keller

Klischee: Verlag J. J. Weber

Digitized by Google

Eugène Delacxoix 1798–1863, Illustrator des Faust

Klischee: Insel-Verlag



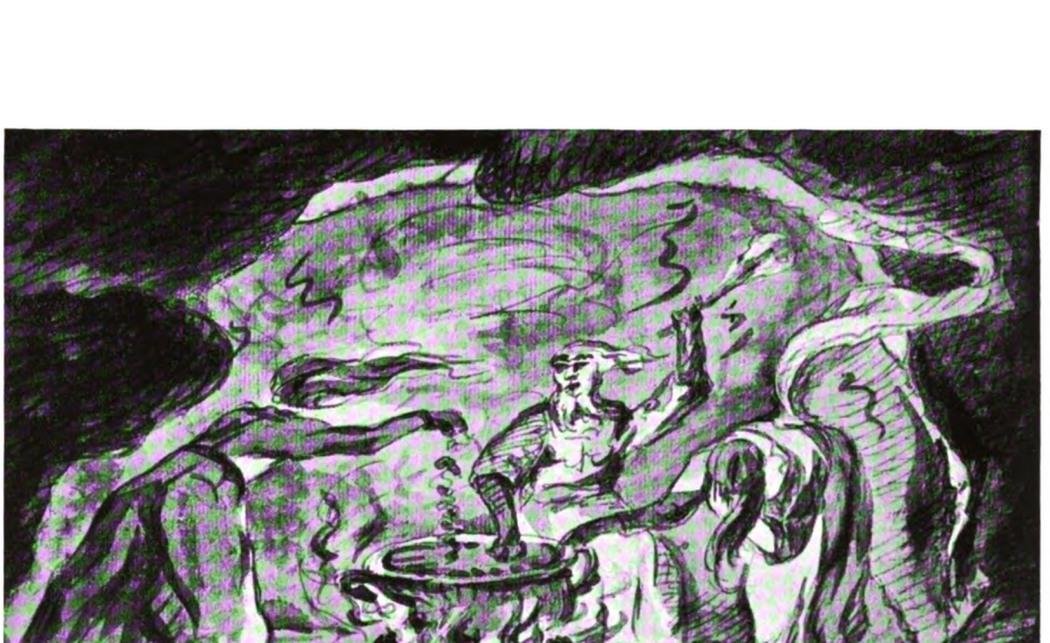
Delacroix

Lithographie zu Faust: Nacht, offen Feld

Klischee: Verlag J. J. Weber

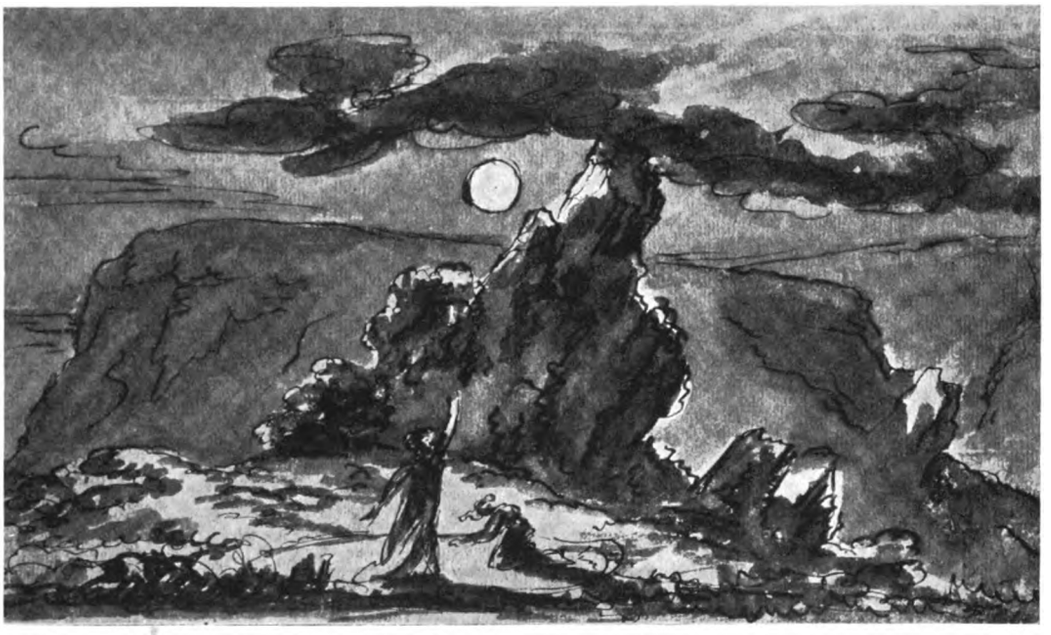
Digitized by Google

Walpurgisnachtszene
Zeichnung von Goethe zum Faust
Klischee: Insel-Verlag



Hexenszene
Zeichnung von Goethe
Klischee. Insel-Verlag

UNIV. OF MICH.
Digitized by Google



Mondbeschwörung. Zeichnung von Goethe

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

Goethe nahm in seinen Briefen des öfteren darauf bezug und schrieb z. B. am 8. Mai 1811 an Peter Cornelius:

„Zunächst würde ich Ihnen rathen, die Ihnen gewiß schon bekannten Steindrucke des in München befindlichen Erbauungsstückes so fleißig als möglich zu studieren, weil nach meiner Überzeugung Albrecht Dürer sich nirgends so frey, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern."

Eugen Napoleon Neureuther, ein liebenswürdiger Künstler, der Schwind und Richter nahegestanden hat, war ein Schüler des Cornelius und hat es verstanden die Schönheiten der Natur, das Leben mit seinen kleinen Freuden täglichen Beisammenseins mit dem Zeichenstift anschaulich zu schildern. Cornelius ist es auch gewesen, der ihn veranlaßte die Illustrierung Goethescher Gedichte und Balladen vorzunehmen. Goethe schrieb an Neureuther am 25. September 1828:

„Sie haben dem lyrisch-epischen Charakter der Ballade einen glücklich bildlichen Ausdruck zu finden gewußt, der wie eine Art von Melodie, jedes einzelne Gedicht auf die wundersamste Weise begleitet und, durch eine ideelle Wirklichkeit, der Einbildungskraft neue Richtungen eröffnet. Nur soviel sag' ich: vervielfältigen Sie eben so geistreich und zart Ihre Zeichnungen im Steindruck und geben mir dadurch Gelegenheit meinen Commentar beifällig zu erweitern."

Cotta weilte zufällig bei Goethe, als die Zeichnungen Neureuthers eintrafen. Er beauftragte den jungen Künstler die „Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen" (Heft 1–4, 1829–31, Heft 5, 1839) auszuführen. Neureuther sandte die ersten Hefte an Goethe, der ihm am 25. August 1829 unter anderem mit den Worten dankte:

„Ihre lithographischen Blätter, mein Werthester, haben mir, wie früher die Zeichnungen, viel Vergnügen gemacht; auch zweifle ich nicht, da sie durch die Vervielfältigung sich allgemeiner verbreiten können, an freundlicher Aufnahme."

Nach Erhalt der beiden nächsten Hefte schrieb Goethe am 12. Dezember 1829 an Neureuther:

„Ich wünsche über die neue Kunstart, die Sie so geistreich entschieden behandeln, ein fortschreitendes Gedicht, nämlich mit einem bewegten Bilde, das Weitere zu sagen und besonders auszusprechen, wie vollkommen sie Ihnen gelungen sey. –

Gegenwärtiges aber soll Sie auch noch vor den eigentlichen Feiertagen schönstens begrüßen und Sie versichern, daß ich, mit Weimarschen Kunstfreunden, Ihre Arbeiten mit innigem Vergnügen, das sich bis zur Bewunderung erhebt, wiederholt anschaue. Möge Ihnen alles nach Wunsch gelingen."

Oder sein Urteil aus einem Brief vom 26. September 1830:

„In einer guten Stunde hoff' ich Ihnen das Zeugnis zu geben, daß Ihre Randzeichnungen mit unter diejenigen Ereignisse gehören, die mir eigentlich das Schicksal erfreulich machen, so hohe Jahre erreicht zu haben."

Im 52. Band der Wiener Jahrbücher für Literatur erschien von der Hand H. Meyers eine Rezension über „Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen, vom Erfinder und Zeichner, Herrn Eugen Neureuther, dem Herrn von Goethe zugeeignet". Darin lesen wir:

„Jedes Heft besteht aus acht Tafeln Umrißzeichnungen, außer dem reich verzierten Titelblatt, welches gleichfalls für eine Tafel gelten kann; zum ersten Heft kömmt noch das eben so freigebig mit Ornamenten versehene Dedikationsblatt hinzu . . .

Daß jenes hochgeschätzte, mit Randzeichnungen von Albrecht Dürer herrlich geschmückte Gebetbuch, welches auf der Königl. bayerischen Bibliothek zu München bewahrt wird, den Herrn Neureuther zu diesen seinen Umrißblättern fruchtbringend erregt, geht aus der ganzen Anordnung der Ornamente hervor, aus den rankenden Pflanzen und Schreibmeisterzügen, mit denen er die Schriftkolumnen begleitet, den leeren Raum, welchen Figuren und Landschaften übrig lassen, geschickt ausfüllt. Inzwischen ist Herr Neureuther keineswegs ein unbeholfener flacher Nachahmer der vortrefflichen Dürerschen Vorbilder, sondern hat den Geist derselben erfaßt, schöpft aus eigener vollströmender Quelle, und schließt sich mit seinen Bildern Goethes Dichtungen auf eine erfreuliche Weise an."

Wir kennen noch weitere Stellen in Goethes Briefen und

Digitized by Google

Schriften, in denen er auf Neureuthers Randzeichnungen bezug nimmt und sich lobend darüber ausspricht. Mit Eckermann hat er gelegentlich diese Blätter betrachtet und äußert sich ihnen gegenüber in dem Gespräch vom 5. April 1831:

„In Randzeichnungen hat es auch niemand zu der Höhe gebracht wie er, und selbst das große Talent von Albrecht Dürer war in ihm darin weniger ein Muster als eine Anregung." –

„Ich werde, fuhr Goethe fort, ein Exemplar dieser Zeichnungen von Neureuther an Herrn Carlyle nach Schottland senden, und hoffe jenem Freunde damit kein unwillkommenes Geschenk zu machen."

Aus Goethes Brief an Carlyle vom 2. Juni 1831 wissen wir, daß er seine Absicht ausgeführt hat. In diesem Briefe heißt es:

„Schon vor Jahren wurde in München ein altes Gebetbuch entdeckt, wo der Text den geringsten Raum einnahm, die Ränder aber von Albrecht Dürer auf die wundersamste Weise mit Figuren und Zierrathen geschmückt waren. Hiervon wird genannter junger Mann entzückt, daß er, mit wundersamen Geschick, Randzeichnungen zu vielen meiner Gedichte unternahm und sie mit anmutig congruierenden Bildern commentierte. Wie dies geschehen, muß man vor Augen blicken, weil es etwas Neues, Ungesehenes und deshalb nicht zu Beschreibendes ist."

In heutiger Zeit fällt uns eine Kritik über die Randzeichnungen Neureuthers zu Goethes Gedichten nicht leicht, da wir die Aufgabe einer Randzeichnung, die den Sinn des Textes als Beiwerk verbildlichen soll, anders auffassen. Für uns ist das gedruckte Wort, das uns zuerst die Gedanken des Dichters vermittelt, die Hauptsache. Die Randzeichnung ist nur eine Unterstützung, sie soll die gedruckten Zeilen einrahmen, ohne aufdringlich zu werden, sie soll sich in voller Harmonie der Type anpassen. Dürer hatte mit seinen Randzeichnungen bewiesen, daß er dieses höchste Kunstgefühl unbewußt besaß und nicht notwendig hatte Regeln zu befolgen. Darum wirken ja die Dürerschen Zeichnungen so mächtig auf uns, weil er mit einer fabelhaften Technik und einem feinen Kunstempfinden immer das Richtige traf, niemals zu viel und niemals zu wenig gegeben hat. Ein Künstler aber wie Neureuther, der von Dürer den Gedanken übernommen hatte, konnte leicht der Versuchung unterliegen, ornamentale Motive zu verwenden, die der Phantasie eines Größeren entsprungen waren.

Zweifelsohne haben die Neureutherschen Blätter den Vorzug mit echt deutscher Gemütstiefe den Reizen der heimatlichen Natur gerecht zu werden und mit zeichnerischem Können diese Natur durch schlichte Konturzeichnungen auf dem Papier festzuhalten. Der kühle Wald, die sonnenüberflutete Blumenwiese, das schlichte Leben einfacher religiös empfindender Menschen der Kleinstadt haben ihn beeinflußt und er hat verstanden, Motive aus diesen Vorwürfen geschickt zu verwerten. Diese Zeichnungen haben nichts zu tun mit Vorbildern italienischer Renaissance und mit antikisierenden Bestrebungen der Goetheschen Gegenwart. Sie sind ebenso gemütvoll erfaßt, wie die Zeichnungen unseres deutschen Altmeisters Ludwig Richter, von dem wieder eine gerade Linie zu Hans Thoma führt. Deswegen muß man sich über die Anerkennung Goethes freuen, der diese Zeichnungen stets lobend erwähnte und eigentlich niemals ein Wort des leisesten Tadels hat einfließen lassen. Wenn man eine gewisse Kritik üben will, kann man sagen, daß Neureuther gut gewesen ist, wo er durch selbst Erschautes und selbst Empfundenes wirkte und befangen gewesen ist, wo er den Altmeister Dürer nachzubilden versuchte. Unglücklich sind seine Renaissanceschnörkel, die mit einer selbstverständlichen Natürlichkeit den Dürerschen Ornamenten entfließen, sich in die verschiedensten Figuren und Knoten ballen und spielend wieder auflösen. Bei Neureuther haben wir an den wenigen Stellen, wo er sie angewendet hat, das Gefühl des Gequälten. Einzeldarstellungen gruppiert er nebeneinander und verbindet sie durch die ihn umgebende Landschaft Thüringens in naturalistischer Auffassung, ohne den Versuch zu wagen pflanzliche Motive ornamental umzuformen. Man hat bei seinen Zeichnungen eher das Empfinden sich an Lukas Cranach angelehnt zu haben, dessen Blätter zu dem Maximilianischen Gebetbuch er aber nicht gekannt hat.

Digitized by Google

Wie Neureuther die Blume oder das Blatt in der Natur sah, so hat er beides durch eine feine Konturzeichnung auf dem Papier oder dem Stein festgehalten. Wir finden auf seinen Zeichnungen entzückende Landschaftsmotive, Frauen am Spinnrad, eine zufriedene Familiengruppe in trauter Behaglichkeit am häuslichen Herd, den frommen Pilger vor einer andächtig lauschenden Kinderschar, den plätschernden Bach, in dem sich das Mühlrad dreht, Gewitter in der Natur mit Regenschauern, die auf halb verfallene Ruinen niedergehen, Nixen, die sich mit den Fischen im Wasser tummeln, den Reitersmann im Dämmerwald und die vielen vielen Wiesenblumen, die uns im Sommer erfreuen. Sämtliche Blätter atmen eine innige Liebe zur Natur und ein rein empfindendes frommes Gemüt. Der Zeichner bewundert den Dichter und stellt sein ganzes Können in den Dienst der Gedanken dieses Großen, Einzigen. Und dieses enge Verbundensein mit dem Sinn der Worte des Dichters haben wohl Goethe diese Blätter so lieb und vertraut gemacht. Es erscheint müßig sich über die schlecht geschriebene Frakturtype aufzuregen, die wohl Neureuther manche Schwierigkeit bereitet haben mag. Auch in heutiger Zeit müssen wir seine Blätter mit Goetheschen Augen betrachten – um dem Können des fleißigen und phantasiebegabten Künstlers gerecht zu werden.

Haben wir in Strixner und Neureuther Federlithographen kennen gelernt, deren Kopien und eigne Entwürfe in jedem damals bekannten Verfahren hätten vervielfältigt werden können, finden wir in den Faust-Lithographien von Eugène Delacroix einen Künstler, der die lithographische Technik vorzüglich meisterte und sich ihrer Vorteile geschickt bediente. Goethe selbst hat sich niemals in der Lithographie versucht, in seiner Jugend war er in Frankfurt zeichnerisch ausgebildet worden und später durch Oeser und Stock in Leipzig in der Radierung. Auch soll er sich im Holzschnitt versucht haben. Goethe konnte genau beurteilen, was man diesen Reproduktionsverfahren zumuten durfte. Sein Urteil über die Lithographie und den Steindruck ist vorsichtiger, diese Technik war ihm aus eigner Anschauung zu wenig bekannt. Am 8. Mai 1820 schrieb er an Meyer:

„Bezüglich auf unsere Zwecke, nämlich des Gedankens der Münchener lithographischen Blätter in dem nächsten Heft für Kunst und Altertum, habe ich mir von der Bibliothek die sogenannten Originalzeichnungen bayerischer Künstler geben lassen und solche mit rechtem Bedacht auf das Allgemeine, das Wesen und gegenwärtige Leistungen des Steindrucks angesehen. Darüber ist mir aber einiges Bedenken aufgestiegen: ob es nicht besser wäre, von anderen Dingen zu sprechen, an denen es uns ja auch nicht fehlt; denn falls man, wie wir doch pflegen, Ernst anwenden will, so ist die Sache noch gar zu unreif und mangelhaft, ja auf dem eingeschlagenen Weg dürften die, welche die junge Kunst betreiben, sich gar verirren. Ich werde wenigstens, was etwa darüber zu sagen ist, noch verschieben, bis wir Rücksprache miteinander genommen haben."

Die „Sammlung von Originalhandzeichnungen der vorzüglichsten lebenden bayerischen Künstler in dem einzig geeigneten Steindruck" wurde im Jahre 1817 auf Betreiben des Buch- und Kunsthändlers Johann Georg Zeller in München begonnen. Die daran beteiligten Künstler setzten sich aus dem Münchener Kreis zusammen. Es ist entschieden ein Verdienst Zellers gewesen die Kopisten zu veranlassen, in einem Sammelwerk Originale zu veröffentlichen, um so mehr da die damalige Zeit Gefahr lief, in der lawinenhaft zunehmenden Produktion von Kunstblättern nach Gemälden bekannter Meister in eine Sackgasse zu geraten und sich totzulaufen. Aber auch diese Künstler, die für das Sammelwerk tätig gewesen sind, hatten schon selbst durch fleißiges Kopieren soviel an eigner Originalität verloren, daß sie nicht imstande waren durch geschickte Benutzung der lithographischen Technik Kunstblätter zu schaffen, die man sich in einem anderen graphischen Verfahren nicht denken konnte. Es ist merkwürdig, daß die Blätter der großen Franzosen (Isabey, Charlet, Vernet, Gavarni, der junge Daumier) ihre Versuche nicht mehr beeinflußt haben. Für Deutschland offenbart sich das Wunder der lithographischen Technik verbunden mit künstlerischer Meisterschaft eigentlich erst in dem Zyklus „Mit Pinsel und Schabeisen" von der

Digitized by Google

Hand Adolf Menzels aus dem Jahre 1851. Der Titel „mit Pinsel und Schabeisen" besagt schon, welcher technischen Hilfsmittel sich Menzel bedient hatte. Durch das feine Korn der Kreide zauberte er weiche Licht- und Schattenwirkungen auf den Stein, vertieft durch Benutzung der Tusche und erhöht durch grell herausgearbeitete Lichter. Es ist hier nicht am Platz auf diese Menzelschen Blätter näher einzugehen, doch beweisen sie, daß dieser Künstler die französischen Vorbilder der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit technischen und künstlerischen Augen betrachtet hatte, nicht um sie nachzuahmen, sondern um eigne Gedanken mit gleichen Mitteln auszudrücken. Was sich in Deutschland erst in Menzel offenbarte, war kurz nach der Erfindung der Lithographie für die Franzosen Gemeingut geworden. Wir finden deshalb gerade auf den Blättern zum Faust von der Hand Delacroix die Anwendung dieser technischen Mittel und müssen eigentlich bedauern, daß sich Goethe darüber nicht ausgesprochen, sondern nur die Komposition einer Kritik gewürdigt hat. Im Jahre 1828 veröffentlichte Delacroix 17 Blätter zur Faustsage mit einer französischen Übersetzung der Goetheschen Dichtung von Stapfer. Die Anregung dazu erhielt Delacroix nicht durch Goethe, dessen Faust den damaligen Franzosen wenig bekannt gewesen ist, sondern 1825 durch eine Theatervorstellung in London, bei der eine dramatische Oper dieses Namens aufgeführt wurde. Darüber befragt, schrieb Delacroix 1862 an den Kritiker Burty:

„mais c'est surtout la représentation d'un drame-opéra sur Faust que je vis à Londres en 1825 qui m'excita à faire quelque chose là dessus."

Dieser Zug ins Theatralische ist sämtlichen Blättern eigen, man könnte sie sich als *Vorwürfe* für eine Inszenierung denken. Die Kompositionen haben nichts gemein mit den Umrißzeichnungen des Cornelius über dasselbe Thema. Die deutschen Künstler damaliger Zeit haben mehr die Gretchengestalt in sentimentaler romantisch rührseliger Pose zu verbildlichen versucht und sich nicht an die „Hexerei und Feerei" gewagt. Wir wissen nicht, bis zu welchem Grade die Londoner Aufführung die Phantasie des jungen Künstlers angeregt hat, müssen aber als sicher annehmen, daß die Komposition meistens eigner Gestaltungskraft entsprungen ist. Abgesehen von der technischen Vollkommenheit sind diese Blätter um mit Goethe zu sprechen „voll Geist, Ausdruck und auf gewaltigen Effekt angelegt". In der Besprechung der Stapferschen Übersetzung (Über Kunst und Altertum VI, 2, 1828) ist Delacroix mit folgenden Worten gekennzeichnet:

„Dabei ist aber eins besonders merkwürdig, daß ein bildender Künstler sich mit dieser Produktion in ihrem ersten Sinne dergestalt befreundet, daß er alles ursprünglich düstere in ihr ebenso aufgefaßt, und einen unruhig strebenden Helden mit gleicher Unruhe des Griffels begleitet" – und scheine „er hier in einem wunderlichen Erzeugnis zwischen Himmel und Erde, Möglichem und Unmöglichem, Rohstem und Zartestem und zwischen welchen Gegenständen noch weiter Phantasie ihr verwegenes Spiel treiben mag, sich heimatlich gefühlt zu haben."

Das Titelblatt wird beherrscht durch die dahinschwebende Gestalt des Mephistopheles, dieses bösen Geistes, der den Abendfrieden der unter ihm im Dunkel der Nacht langsam versinkenden mittelalterlichen Stadt zu stören sucht. Die Schauspieler, denen die führenden Rollen zuerteilt sind, stellt Delacroix in den Vordergrund und behandelt die Rollen der Statisten mehr skizzenhaft. Das können wir auf dem Blatt des Osterspaziergangs, der Begegnung mit Gretchen, der Duellszene mit Valentin, der Szene des Gretchens in der Kirche beobachten. Etwas fremdartig mutet uns die krampfhafte Haltung der Köpfe der handelnden Personen an, die uns etwas an Marionetten erinnern, deren Gliedmaßen durch Drähte bewegt werden. Das Blatt „Faust und Mephisto nach dem Duell" ist vielleicht das stärkste. Wir sehen Faust und Mephisto im Vordergrund den Platz der schaurigen Tat eiligst verlassen und im Hintergrund den sterbenden Valentin, um den sich Marthe Schwertlein bemüht, daneben Gretchen in verzweifeltem Schmerz. Die mittelalterliche Stadt ist nur angedeutet, die Figuren des Faust und des Mephisto sind durch deutlichere Konturen herausgearbeitet. Wundervoll ist die Sterbeszene des Valentin behandelt, die aus dem Dunkel der silhouettenhaften Umgebung durch Licht-

Digitized by Google

und Schattenwirkung hervortritt. Wie herrlich sind gerade auf diesem Blatt die zur Verfügung stehenden technischen Mittel angewendet, mit welch feinem Verständnis hat die Graviernadel und das Schabeisen gearbeitet und wie meisterhaft hat die Kreide die Kulisse der ganzen Komposition angelegt. Einige Tuschstriche haben die Faustfigur noch mehr betont und sie zum Mittelpunkt der ganzen Szene gestaltet. Ähnliches ließe sich auch über die anderen Blätter sagen. Goethes persönliche Einstellung zu den Faustblättern erkennen wir am besten durch Eckermanns Gespräch mit Goethe vom 29. November 1826 beim Betrachten von zwei Probedrucken, die ihm Coudray aus Paris zwei Jahre vor Erscheinen der 17 Blätter mitgebracht hatte.

„Herr Delacroix, sagte Goethe, ist ein großes Talent, das gerade am Faust die rechte Nahrung gefunden hat. Die Franzosen tadeln an ihm seine Wildheit, allein hier kommt sie ihm recht zu Statten. Er wird, wie man hofft, den ganzen Faust durchführen, und ich freue mich besonders auf die Hexenküche und die Brockenszenen. Man sieht ihm an, daß er das Leben recht durchgemacht hat, wozu ihm dann eine Stadt wie Paris die beste Gelegenheit geboten."

Ich (Eckermann) machte bemerklich, daß solche Bilder zum besseren Verstehen des Gedichts sehr viel beytrügen.

„Das ist keine Frage, sagte Goethe, denn die vollkommenere Einbildungskraft eines solchen Künstlers zwingt uns, die Situation so gut zu denken, wie er sie selber gedacht hat. Und wenn ich nun gestehen muß, daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bey Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden!"

Dieses Gespräch Goethes mit Eckermann gewinnt an Bedeutung, wenn wir uns die sieben Zeichnungen Goethes zu seinem Faust betrachten, die als Sonderdruck für die Mitglieder der „Vereinigung der Freunde des Goethehauses" im Jahr 1925 der Öffentlichkeit übergeben worden sind. Diese sieben Zeichnungen wurden von Goethe in einem blauen Aktendeckel aufbewahrt, dem er die eigenhändige Aufschrift „Theaterzeichnungen" gegeben hat. In einer achtseitigen Textbeilage werden sie in dem Sonderdruck einer eingehenden Untersuchung unterworfen und ihre Entstehungszeit in die Jahre 1810 bis 1812 verlegt. Diese Zeichnungen von Goethes Hand sind außerordentlich bedeutungsvoll, da sie uns die Gedanken des Dichters für die bildliche Wiedergabe einiger Szenen aus seinem Faust offenbaren und uns das Vorstellungsvermögen Goethes für eine Inszenierung beweisen. Wir müssen staunen, daß der Dichter seinen Dekorationsentwürfen in großzügigster Weise eine Wucht in der Darstellung geben konnte, die wir bei seinen Zeitgenossen, die sich in der bildlichen Wiedergabe dieses Werkes versuchten, vermissen. Wenn wir aus dem vorstehenden Gespräch Goethes mit Eckermann den Satz lesen: „. . . daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bey Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe . . .", muß man sich nach Betrachten der Faustblätter von Delacroix die zwei Tuschzeichnungen Goethes aus den sieben Zeichnungen vor Augen halten, die die „Gretchen-Erscheinung auf dem Blocksberg" und die „Beschwörung des Pudels" zum Thema haben. Bei der ersten eine wilde vom Sturm zerrissene Landschaft, in der Mitte durch einen Baumstamm betont, daneben Faust und Mephisto das in einer Höhle erscheinende Gretchenbild betrachtend. Mit wenig Mitteln hingeworfen, alles überflüssige Beiwerk weggelassen, groß in der Linienführung. Wir finden hier das Bestreben von Bühnenkünstlern unserer Zeit mit wenig Mitteln große Wirkungen hervorzubringen. Goethes Zeitgenossen, die sich durch exakte Aktzeichnungen und dem üblichen naturalistischem Beiwerk mühten die Sprache des Dichters zu verbildlichen, waren diese Skizzen jedenfalls unbekannt. Oder die Beschwörung des Pudels: eine enge Gelehrtenstube mit gotischer Spitzbogendecke. Im Vordergrund Faust vor seinem Lesepult stehend, die rechte Hand ausstreckend, um den Pudel zu beschwören, dessen Verwandlung in der Mitte im Hintergrund des Bühnenbildes vor sich geht. Der Blick des Beschauers ist auf die Faustfigur und den Pudelkopf konzentriert, der dem Theaterbesucher ebenso unheimlich überirdisch vorkommen soll, wie dem beschwörendem Faust.

Digitized by Google

Mit ähnlichen Gedanken muß Goethe die Faustblätter von der Hand Delacroix betrachtet haben, der ihm in der Darstellung von allen damals lebenden Künstlern am nächsten gekommen ist. Delacroix war aber mit seinen Faustblättern seiner Zeit vorausgeeilt und hatte seiner Gegenwart eine künstlerische Auffassung zugemutet, die sie nicht bewältigen konnte. Der buchhändlerische Erfolg blieb aus, und man bezeichnete den Künstler als „une des coryphées de l'école du laid". Wäre Delacroix das Urteil Goethes vermittelt worden, so hätte er wohl mit innerer Befriedigung empfunden, daß der Große von Weimar seiner Kunst mehr Verständnis entgegenbringen konnte, als die Zunft der Künstler und Kritiker seiner nächsten Umgebung.

Die eigentlichen Pioniere der Lithographie in Deutschland sind neben Senefelder die beiden Künstlerlithographen Strixner und Ferdinand Piloty, der Vater des späteren Historienmalers gleichen Namens. Senefelder war auch der Urheber des später unter Leitung des Galeriedirektors von Mannlich herausgegebenen Werkes „Les oeuvres lithographiques de Strixner, Piloty et Comp.", das im Jahre 1810 in 72 monatlichen Lieferungen zu erscheinen begann und dessen Verkaufspreis sich auf 560 Gulden belief. Dieses große Werk zählte 432 Blätter und ist nach Goethes Wort „das für sich selbst bestehende reichhaltigste Inkunabelwerk des Steindrucks in der Welt." Wir begegnen auf diesen Blättern zum erstenmal der Anwendung von Tonplatten, die die Wirkung der Kreidezeichnung erhöhen sollten. Erst nach vielen vergeblichen Versuchen war es gelungen, einwandfreie Abzüge zu erzielen. In der Goetheausgabe 1821, 3. Band, erstes Heft: „Über Kunst und Alterthum" findet sich in dem Artikel: „Über Lithographie und lithographische Blätter" eine Würdigung dieses Werkes verbunden mit einer allgemeinen Abhandlung über den Werdegang der Lithographie. Der Artikel, von Meyer geschrieben, ist durch persönlichen Gedankenaustausch stark durch Goethe beeinflußt und wir können wohl die Kritik über die in diesem Verfahren hergestellten Blätter Goethes Ansicht zuschreiben.

Diese Blätter gehören mit zu den deutschen Inkunabeln der Lithographie und wir müssen anerkennen, daß die spätere Zeit im technischen Können nicht viel weitergekommen ist. Man kann darüber streiten, ob man auf das Kopieren bekannter Meisterwerke soviel Zeit und Mühe hätte verwenden sollen, ob es künstlerisch gerechtfertigt erscheint eine Unzahl Reproduktionen nach Galeriebildern zu vervielfältigen, die doch niemals die richtige Vorstellung vom Original geben konnten. Nach Erfindung der photomechanischen graphischen Verfahren, vor allen Dingen des farbigen Lichtdrucks und des Farbentiefdrucks ist die lithographische Reproduktionstechnik für die Wiedergabe von Originalgemälden längst überholt worden. Man muß aber staunen, wie die damaligen ausübenden Künstler auf ihren Kreidezeichnungen mit einer Druckplatte eine Weichheit und eine Tiefe erzielt haben, wozu in späteren Jahren mehrere Druckplatten angewendet werden mußten. Neben Strixner und Piloty sind unter anderen auch die Namen Dorner, die Brüder Quaglio, Auer und Hanfstaengl zu erwähnen. In dem Meyerschen Artikel wird der Münchener Gruppe volles Lob zuerteilt:

„Daß die Münchener Lithographen im Vollendeten der Ausführung, zumal durch den Gebrauch der Licht- und Ton-Platte, am weitesten gekommen sind, ist entschieden und wiederholt angedeutet worden. Kühn haben sie theils das Schwierigste gewagt, theils ihre besseren Blätter auf das fleißigste gepflegt, denselben Rundung, Kraft und malerischen Effekt zu ertheilen gewußt."

Etwas später wurde die Gemäldesammlung Boisserée-Bertram durch Strixner vervielfältigt. Boisserée schickte die einzelnen Lieferungen nach Weimar, worauf Goethe in seinen Briefen die verschiedenen Blätter einer eingehenden Kritik unterzog. Am 7. Juni 1824 schrieb er an Boisserée:

„Über die Maaßen sind auch Ihre Steindrucke preiswürdig und erfreulich. Mit großem Verlangen erwarte ich die Steigerung des Technischen."

Oder am 8. Januar 1826:

„Köstlich wie immer sind die lithographischen Blätter. Schon vor ihrer Ankunft ließen sich die Weimarer

Digitized by Google

Kunstfreunde vernehmen: Immer sind wir noch der Meynung, daß die vorzüglichsten Blätter, welche Herr Strixner in Stuttgart nach Gemälden altniederländischer und deutscher Meister aus den Sammlungen der Herrn Boisserée und Bertram verfertigte, den Rang über alle anderen Steindrucke behaupten. Die äußerst zarte nette Ausführung, gewaltige Kraft und Tiefe der dunklen Partien im Bund mit gewissenhaft treuer Darstellung des eigenthümlichen Charakters der Vorbilder, machen diese Blätter (und wir zielen hier zunächst auf die spätere Wiederholung des hl. Christophs nach Hemling wie auch auf die hl. Christina nach Schorel) in doppelter Hinsicht hoch schätzbar; theils verhelfen sie zu richtigen Begriffen über die Kunstbeschaffenheit der dargestellten alten Gemälden und dem was die Meister derselben zu leisten vermocht: theils gehören sie auch hinsichtlich auf die mechanische Ausbildung des Steindrucks zu den vollkommensten Produktionen derselben."

Die Veröffentlichung des Boisseréeschen Sammelwerkes zog sich mehrere Jahre hin und wir können Goethes Einstellung in seinen Briefen genau verfolgen. Am 24. November 1831 schrieb er an Boisserée:

„Ihre lithographischen Sendungen beschäftigen uns gar manchmal an hellen Stunden. Auch das Bild der drey Könige von Eyck ist vortrefflich; doch giebt es beym ersten Anblick nicht den heiteren Eindruck, den das Original in unserem Geiste zurückgelassen. Es mag daher kommen, daß man die Localtinten dem Schatten gemäß wie neuerlich auch in dem Kupferstich gefordert wird, auszudrücken suchte, wodurch das ganze vielleicht düsterer geworden, in dem der dunklen Eigenschaft des Monochroms die Energie der Farbe abgeht, welche stets auch dunkle Stellen zu erleuchten scheint. Sagen Sie mir Ihre Gedanken hierüber, mich weiter aufzuklären."

Goethe erkannte die Grenzen, die einer einfarbigen Lithographie gezogen sind und vermißte die Farbe. Das Problem des Farbendrucks unter Zuhilfenahme von verschiedenen Kreideplatten steckte in den 30er Jahren noch in den Kinderschuhen und wurde um diese Zeit gerade von Engelmann aus Mülhausen im Elsaß, in Paris praktisch versucht. Die ersten Chromodrucke, wie Engelmann seine Veröffentlichung farbiger Steindrucke nannte, erschienen aber erst nach Goethes Tod im Jahre 1838. Die spätere Entwicklung farbiger Lithographien ist ja bekannt, ihr Tiefstand und ihr späterer Aufstieg nach Erfindung der Photographie.

Die Reproduktionskünstler zu Goethes Zeit kannten das Hilfsmittel der Photographie noch nicht und waren gezwungen die Originale durch genaue Zeichnung Strich für Strich zu kopieren. Einige der Blätter sind auf Papier gezeichnet und mechanisch auf den Stein übertragen worden. Andere wieder sind direkt auf den Stein gezeichnet und künstlerisch entschieden wertvoller. Künstler wie Strixner und Piloty verstanden dem Stein ein feines Korn zu geben und sich die zur Zeichnung notwendige Kreide selbst zu kochen. Dank ihres hervorragenden Zeichentalentes haben sie wohl die besten Blätter deutscher lithographischer Inkunabelkunst hinterlassen. Ein ihnen ebenbürtiger Meister war der etwas jüngere Hanfstaengl, dem wir auch das schöne Senefelderporträt zu verdanken haben.

Goethe ist in der letzten Zeit seines Lebens nicht mehr auf ähnliche Veröffentlichungen zurückgekommen, neue Sammlungen in lithographischer Technik scheinen ihn wenig berührt zu haben. Das ist verständlich, da diese Blätter in ihrer dauernden Wiederholung das kritische Auge des Kunstverständigen ermüden mußten. Man suchte das Original und fand es nicht.

Goethe selbst bediente sich der Lithographie für kleine Mitteilungen an Freunde. Er sandte einige Zettel am 23. Juli 1830 an Boisserée und schrieb dazu: „von den zugesagten lithographischen Blättchen liegt eine Parthie bey. Sie haben für mich selbst etwas Magisches, denn ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben."

Es ist verständlich, daß sich Goethe bemüht hat auch in Weimar eine lithographische Kunstschule ins Leben zu rufen. Unter Protektion des Großherzogs wurde 1821 dort ein lithographisches Institut von Heinrich Müller gegründet. Man wollte die in den großherzoglichen Sammlungen befindlichen Originalgemälde in dieser Technik vervielfältigen. Das erste Heft ist erschienen. Bald darauf

Digitized by Google

schlief das Unternehmen aus Mangel an Mitteln wieder ein. Die lithographische Zeichnung eines längst vergessenen Künstlers mit Namen J. B. Scholl verdient am Schluß dieser Abhandlung erwähnt zu werden. Das Blatt behandelt Goethes Tod und führt uns in das enge vielen bekannte, spärlich eingerichtete Schlafzimmer des großen Olympiers in Weimar. Im Armsessel neben dem Bett, in Kissen gebettet ruht der Entschlafene, die Augen durch einen Lichtschirm beschattet. Vor ihm kauert auf einem Schemel Ottilie, die linke Hand des soeben Verschiedenen zärtlich umfassend und fragend emporschauend, ob der Großvater nichts mehr zu sagen habe. Es ist eine einfache Kreidezeichnung, umgeben von einem Rahmen aus Weinlaub und Rankenwerk. Unterhalb in der Mitte eine allegorische Gruppe, der Sieg des Geistes über den Tod. Goethes Sterbeszene ist von Künstlern wenig behandelt worden und es lohnt, dieses bescheidene Blättchen Scholls uns wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, das so eindrucksvoll den Heimgang des Menschen schildert, dessen Geist Jahrhunderte befruchtet.

Digitized by Google

GOETHE UND DER HOLZSCHNITT

VON DR. OTTO BETTMANN · BERLIN

Das Goethejahr hat eine reiche, überreiche Ernte gebracht. Nach vielen Richtungen hin wurde Goethes Werk durchforscht und mancher wertvolle Einzelzug trat dabei neu zutage. Für die Erkenntnis der Gesamterscheinung ist indessen verhältnismäßig wenig gewonnen worden. Dem Genießenden und Verehrenden nur offenbart sich diese Gestalt am Werk selbst, als ein Ganzes, und unnötig erscheint deshalb eine weitere Ausführung jenes Mosaikbildes, wie es genau aber leblos, die vorige Generation begonnen hat.
Ist so nicht die Erkenntnis Goethes wesentlich gefördert worden, so gewiß doch das Wissen um die Goethezeit. Im Werk dieses Größten scheint die ganze Epoche gebannt. Alle geistigen und künstlerischen Regungen klingen in ihm und für die Erkenntnis entferntester Strömungen und Unterströmungen ist es noch Quelle. Gerade scheinbar abgelegene Gebiete, die nirgends sonst registriert sind, tauchen in Goethes Werken auf, oft nur bei ihm. Für das Studium nebensächlicher Erscheinungen können sie dadurch zur reichen Fundgrube werden. Nur diese Tatsache entschuldigt es, Goethe in Beziehung zu setzen zu Dingen, deren Kleinheit im Vergleich zu dem Ganzen seiner Gestalt leicht lächerlich wirkt.

Quellen für die Erkenntnis des Holzschnitts im 18. Jahrhundert sind spärlich. Selbst die Kunstgeschichten wissen wenig über diese graphische Technik zu berichten. Der galante Kupferstich ist in allen Ländern durchaus herrschend. Im Frankreich des Absolutismus zur Blüte gebracht, Repräsentant einer spielerisch, innerlich unwahren Zeit, wirkt er mächtig nach Deutschland hinüber. Hier wird er zu einer echten, braven Bürgerkunst. Das Bild und der Geist der ganzen Epoche offenbart sich in zahllosen Kupfern eines Georg Friedrich Schmidt, Meil, Geyser, Ramberg, Chodowiecki.
Dagegen scheint das Gebiet des Holzschnittes völlig brach zu liegen. Nur gelegentlich bringen Bücher der Zeit Vignetten und Zierbuchstaben. Sie wollen nicht als Kunst betrachtet werden. Im Illustrativen ist der Holzschnitt fast völlig verdrängt. Er gilt als zu grob und ist unfähig, die Atmosphäre der Zeit, das zierlich galante Milieu wiederzugeben, Licht und Stimmung wie der Kupferstich einzufangen.
Dennoch wäre es falsch zu meinen, der Holzschnitt sei im 18. Jahrhundert gänzlich verschwunden. Gerade im Kreis der Kunstfreunde, die das Neue nicht selbst geben, im Stillen aber vorbereiten, herrscht der Wunsch, die Technik wieder zu beleben. Von diesen Bemühungen, die gerade in Deutschland kaum einen literarischen Niederschlag gefunden haben, gibt Goethe uns Kenntnis.
Der Weg zur Erneuerung des deutschen Holzschnitts schien ohne weiteres vorgezeichnet. Wollte man ihn dem Kupferstich gegenüber konkurrenzfähig machen, so mußte man ihn der modischen Technik angleichen, mußte versuchen, mit dem Holzstock dasselbe zu sagen, was man mit der Kupferplatte bereits zu sagen vermochte. Die echte gotische Kunst des Holzschnitts war ins Rokokohafte zu übertragen.
Diese Umstellung nahm der Engländer Thomas Bewick vor. Da die Feinheit der Kupferstichmanier mit den alten, groben Mitteln nicht erreichbar war, ging Bewick von einem neuen Material aus und wählte ein feineres Werkzeug. Statt des langgefaserten, weichen Holzes, nahm er quergefasertes hartes Hirnholz. Das Messer er-

Digitized by Google

setzte er durch den Stichel. Diese neuen Mittel brachten neue Effekte. Während man beim Holzschnitt alten Stils nur die Linien erhaben stehen ließ, die schwarz drucken sollten, arbeitete man jetzt vom Dunkel ins Helle. Jeder Stich den man führte erschien vertieft, erschien weiß beim Abdruck, weil die Farbe nur die Holzgrundfläche berührte und nicht die ausgehobenen Stellen. Durch Schraffuren verschiedener Lage aber wurde es möglich, auch diese Grundfläche mehr oder minder aufzuhellen. Man vermochte Flächen zu erzeugen, Töne, Farbwerte. Damit war neben dem alten Holzschnitt mit seiner kraftvollen Umrißmanier der Holz- oder Tonstich gewonnen. Durch diese neue Erfindung, deren Einzelheiten hier nicht weiter interessieren, mußte der Holzschnitt wieder in den Mittelpunkt ästhetischer Erörterungen treten. Der alte und neue Stil wurde gegeneinander abgewogen, Möglichkeiten, Grenzen, Gefahren der neuen Art galt es zu klären.

Goethes Äußerungen führen uns mitten hinein in diese Diskussionen. Sie zeigen uns sein Bemühen um eine neue Holzschnittkunst. Sie erhellen die Situation des Holzschnitts an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und bringen Vorahnungen des Künftigen, die wenig später sich erfüllt haben.

Mit heller Freude begrüßt Goethe die neuen englischen Arbeiten. Diese Bejahung kann positiv und negativ gewertet werden – positiv weil hier ein Zukunftsweg lag, den Goethe wie sich zeigen wird schon erkannte, als die Ausübenden sich noch ablehnend verhielten – negativ weil die neue Bewick'sche Erfindung so enthusiastisch nur bejahen konnte, wer kein wirkliches Verhältnis zur altdeutschen gotischen Holzschnittkunst hatte. Es sagt nichts gegen die Größe von Goethes Einfühlungsvermögen in Kunstäußerungen jeder Art, wenn man feststellt, daß der altdeutsche Holzschnitt seinem Wesen fremd blieb. An seiner Meinung über Albert Dürer wird dies deutlich.

In der Münsterhymne auf Erwin von Steinbach wird zwar das Werk „geschminkter Puppenmaler", die galante Rokokokunst, energisch zerzaust und die Bejahung „charakteristischer Kunst" gegenüber der „schönen Kunst" gipfelt in den Worten: „männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommner." Auch sonst fehlen anerkennende Worte nicht. Aber stärker ist doch gerade seit der Italienreise das Bedauern, daß „Albrecht Dürer bei unvergleichlichem Talent, sich nie zur Idee des Ebenmaßes, der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte" (Spruchweisheit). Auch die Anerkennung der Strixnerschen Gebetbuch-Reproduktionen, die Goethe als „Erbauungsbuch" 1811 Peter Cornelius anpreist, „weil Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so groß und schön bewiesen", ist in der Bejahung des Genrehaften, eine Verneinung des gotischen Dürer, des Dürer der Holzschnitte speziell der Apokalypse.

Mag Goethe auch oft sich in den reichen Schatz alter Meisterholzschnitte den er besaß vertieft haben, in die Werke eines Cranach, Aldegrever, Amman, Beham, mag wie seine Entleihungen aus der Weimarer Bibliothek beweisen, immer wieder znm theoretischen Studium dieser alten Graphik zurückgekehrt sein, so bleibt die Stellung zum alten Holzschnitt im Grunde doch ablehnend. Das zeigt sich nicht zuletzt an der kühl lobenden Wertung des ganzen Gebiets in „Der Sammler und die Seinigen": Holzschnitte: „Werke, die ungeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit und durch einen gewissen derben und sicheren Charakter noch immer erfreuen".

Goethes Urteil erweist sich hier befangen und mehr vom Stil des Rokokokupferstiches her bestimmt. Sein Dürer-Urteil gibt die Ansicht der Zeit wieder. Unter den Wenigen, die damals schon zu einer gerechten Würdigung Dürers gelangten war Goethes Freund Merck. Er verteidigt kühn in einer Schrift „Einige Rettungen Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur" den Holzschneider Dürer und erkennt hier, daß „kein Meister je so tief empfunden, was man eigentlich in Holz ausdrücken könne," erkennt – gleichsam die Gefahren von Bewicks Stil vorausahnend, daß es unmöglich bleibe „was fürs erste in Holz geschnitten . . . in Kupfer überzutragen", oder vom Holzschnitt Kupfersticheffekte zu verlangen. Bei dem tiefen Einfluß, den der bedeutende Graphik-Kenner Merck auf Goethe als Sammler ausübte – von

Digitized by Google

früh an wird bei Käufen für die eigne Sammlung und die des Herzogs immer wieder beim Darmstädter Freunde angefragt, der als Autorität gilt, weit über den Kreis der Heimat hinaus – ist es merkwürdig, daß in den Fragen der Holzschneidekunst Goethes Urteil durchaus abweichend bleibt.

Der Holzschnitt tritt aufs neue in den Mittelpunkt für Goethe und seinen Kreis am Ende des Jahrhunderts, in der Werdezeit der Propyläen. Die „Weimarer Kunstfreunde" suchen in Theorie und Praxis, durch Aufsätze und Ausstellungen alles Lebendige und Wahre der Gegenwartskunst zu fördern. Jede neue Anregung wird hier gewissenhaft auf ihren Wert geprüft und erwogen, ob sie geeignet sei, das deutsche Kunstleben zur Höhe des Klassischen emporzuführen.

Gerade in dieser Zeit wird Goethe mit Materialien zur Geschichte des neueren und alten Holzschnitts bekannt. Die Anregungen kommen von A. W. Schlegel bei einem Jenaer Aufenthalt Goethes im Jahre 1798 und gerade jetzt fallen sie auf fruchtbaren Boden. Das ganze Jahr hindurch währt die Diskussion um dann im Propyläen-Aufsatz „Über den Holzschnitt" ihre letzte Ausprägung zu finden.

Die Thesen, um die es hier geht, sind sogleich mit einer Sendung A. W. Schlegels im April 1798 gegeben. Mit empfehlenden Worten schickt Schlegel an Goethe die Holzschnittversuche des Berliner Verlegers Unger und neuere englische Arbeiten. Er bittet die Weimarer Kunstautoritäten um ein Urteil.

Ungers Holzschnitte vertreten in ihrer Art und Gesinnung dabei gleichsam die alte Schneidekunst. Wohl ist der Berliner Meister durch die englische Reform zu seinen Versuchen geführt worden. Aber er bekennt sich durchaus zur altdeutschen Handwerksmanier und erklärt sich strikte gegen den Holz- und Tonstich Bewicks, obgleich er von ihm auch im einzelnen nicht unbeeinflußt ist.

Goethe verteidigt dagegen das Neue. Er bejaht und begrüßt die englischen Stiche, die Schlegel ihm sendet. Er vermißt an ihnen nicht, wie Meister Unger das wirklich holzschnittmäßige, weil er dafür auch in der alten Kunst kein rechtes Organ hat. Was in dieser Auseinandersetzung mit Schlegel und Unger aber zunächst gewonnen wird, erfährt weitere Klärung dann in der Zusammenarbeit Goethes mit dem Kunstfreund Meyer. Als Gemeinschaftsarbeit gleichsam entsteht der Propyläen-Aufsatz, der früher unter Goethes Werke gezählt wurde. Die Niederschrift jedenfalls stammt einwandfrei von Meyer. Die Konzepte von ihm mit Korrekturen Goethes sind überliefert. Gerade der vorangehende Briefwechsel zeigt, in welch hohem Maße Goethisches Ideengut hier verarbeitet wird.

Unger scheint aus einem gewissen nationalen Affekt heraus dem englischen Stil eine grundsätzliche Bedeutung nicht zuerkennen zu wollen. Die Anwendung feinster Schraffuren ist, wie er feststellt, eine altdeutsche Erfindung. Schlegel macht sich zum Interpreten dieser Meinung (14. Dezember 1798). Schon in einer „Chronik von 1493 in Großfolio" – das klassische Beispiel alter Holzschnittkunst, Schedels Weltchronik wird hier in die Diskussion mit einbezogen – sei die Bewicksche Manier in Gebrauch. Außerdem komme sie in vielen Büchern des 15. Jahrhunderts vor, wenn auch „nicht mit soviel Nettigkeit". Goethe erkennt das wohl an (15. Dezember 1798), weist aber doch auf das Verdienst der Engländer hin, „die Art so hoch emporgehoben zu haben" und er meint, niemand könne leugnen, daß „ihnen die Ehre der Wiederentdeckung und Kultur dieser verlorenen Insel" zukomme. Mit dem „guten Unger" kann Goethe so „nicht einerlei Meinung sein . . ." Bei aller Anerkennung des deutschen Bemühens, sei es auch unbestreitbar, „daß die Engländer in ihrer neuen Manier, durch eine viel leichtere mechanische Behandlungsart . . . weit mehr leisten als die Deutschen, nach der alten Weise jemals zu wege bringen." So muß Goethe seiner Verwunderung Ausdruck geben über „Ungers Stumpfheit gegen die englischen schönen Produktionen".

Trotz dieses Gegensatzes zu Unger suchen die Weimarer Freunde einen Ausgleich. Meyer meint zwar, es werde schwer sein „Unger artiges und freundliches Lob zu erteilen", der ursprünglichen Absicht gemäß (17. November 1798). Auch Goethe, der Ungers Produktionen, bei allem Abstand von den englischen Werken bejahend

Digitized by Google

gegenüber steht, meint, es werde sich „zuletzt wohl noch eine Conciliation finden lassen".

Dieser Ausgleich ist in dem Aufsatz Meyers für die Propyläen gefunden worden, der dazu bestimmt war „die beiden Behandlungsarten gegeneinander zu stellen"... In außerordentlich klarer Weise sind hier die Grenzen der neuen Manier erkannt und doch ihre Zukunftsmöglichkeiten dargelegt. Die Weimarer Freunde stellen fest, daß es sich beim englischen Holzschnitt um eine neue Technik handelt, die grundsätzlich anders gewertet sein will. Das „hohe Charakteristische", so wird hier festgestellt, dürfe man in den Bewickschen Arbeiten nicht suchen. Nicht um „Eigenschöpfungen" handelt es sich hier, denen man sich mit Anforderungen an Form, Geist, Gedanke nähern dürfte, sondern um „Dinge einer anderen Art und zu einem ganz andern Zweck". Bewicks Arbeiten sind zuverlässige, „saubere" Darstellungen der Wirklichen. Als solche werden sie „Sensation hervorrufen". „Sie sind ganz dem Bedürfnis der Zeit angemessen", „fein", „niedlich", „angenehm" und „obendrein noch wohlfeil". Gerade in der Hervorhebung dieser letzten Eigenheit zeigt sich die kühne Voraussicht des Aufsatzes. Den Holzstöcken, die rein berichtend das Leben wiedergaben und die einfach in den Druckgang einzuschalten waren, gehörte die Zukunft. Zugleich aber wird doch die Unmöglichkeit erkannt, daß aus dieser Technik eine neue Kunst entstehe. Von Goethe selbst stammt in Meyers Niederschrift jene Bemerkung, die der ganzen Darlegung erst die Pointe gibt, daß „die Kunst wohl auf den Mechanismus aber umgekehrt der Mechanismus nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern könne"... Diese These führt zu dem Schluß, daß „für die Kunst im höheren Sinne" vom Holzschnitt nichts zu erwarten sei. Das Urteil bleibt im Grunde gültig, trotz der neuen Blüte des Holzschnitts im 19. Jahrhundert. Für die Werke eines Gigoux, Johannot, Doré, Daumier und Menzel war der Holzschnitt nicht mehr künstlerisches Mittel. Ihr Werk erwächst nicht aus dem Holzstock wie das Werk der alten Meister. Für sie ist der Holzschnitt nur Reproduktionsmittel, durch das sie, von besonderen Holzschneidern unterstützt, ihre genialen Zeichnungen zum Allgemeingut werden lassen.

Goethe hat sich nicht darauf beschränkt theoretisch nur die Fragen der alten und neuen Holzschnittkunst zu klären. Er bemühte sich daneben auch für die praktische Arbeit Anregungen zu geben.

Im Entstehungsjahr der Propyläen, 1798, unternahm er sogar selbst Experimente auf diesem Gebiet. Er hatte den Plan, die neue Holzschnittmanier durch Kupferstich nachahmen zu lassen, und gewann dafür den Weimarer Stecher Faccius. Persönlich überwacht er die Versuche und berichtet darüber erfreut an Meyer (15. Juni 1798), daß er „mit den Versuchen, die Holzschnitt-Nachahmung in Kupfer zu leisten, schon ziemlich weit vorwärtsgekommen". Auch sonst ist in den Briefen an Schiller und Cotta aus dieser Zeit immer wieder von der neuen Art der „Anaglyphik" die Rede. Goethe setzt „nach Überwindung mancher mechanischer Schwierigkeiten", große Hoffnungen auf die neue Methode, die ihm „viel Spaß macht" und erstmalig auf dem Umschlag der Propyläen erprobt werden soll. Konnte auch diesen Versuchen kein praktischer Erfolg beschieden sein, weil sie von falschen Voraussetzungen ausgingen, von einer Verkennung der Tatsache, daß aus dem Material der Stil erwächst, so zeigen sie doch Goethes, Wunsch auch aktiv die neuen Bestrebungen zu fördern.

Vor allem aber ermunterte Goethe seinen Verleger Unger zu neuen Versuchen auf dem Gebiet des Holzschnitts und bat ihn am Schluß des Propyläenaufsatzes um weitere technische Einzelheiten. Unger teilt sie bereitwillig mit. Er erkennt Goethes Urteil als überlegen an, „liest mit Entzücken" die Abhandlung (14. Mai 1799), obgleich sie eine Meinung verficht, die von der seinen grundsätzlich abweicht ... Goethe wieder erwartet „mit viel Verlangen Ungers Erörterungen", um dadurch einige Punkte aufgeklärt zu sehen, „über die er noch nicht ganz mit sich einig werden konnte" (5. August 1799). Durch dies Lob mutig gemacht, erbietet sich Unger zur Illustrierung des noch unvollendeten Faust, um auch als Künstler seine Qualitäten zu erweisen. Aber Goethe lehnt höflich ab.

Bis 1802 werden die Versuche, die Unger der Anregung Goethes folgend, ausführt, noch fortgesetzt. Durch viele Jahre sucht Goethe dem Berliner Meister die englische

Digitized by Google

Manier nahezubringen. Aber Unger bleibt unbekehrbar. Er schickt 1802 an Goethe Schnitte mit „Schraffuren in Kreuzlage". Diese Art scheint ihm aber mit so unendlichen Schwierigkeiten verbunden, daß wohl „selten ein Schüler dieser Kunst die dazu nötige Geduld und Augen bekommen wird". Ein Jahr später sendet Unger, den „erhabenen Kunstfreund" um Nachsicht bittend, das Preußische Wappen als Titelleiste zur Vossischen Zeitung in Holz geschnitten. Wieder lobt Goethe das „außerordentliche Talent" des Meisters – aber seine Prognose lautet im Ganzen doch pessimistisch: „Leider ist in unserer Zeit kaum Hoffnung, mit dieser schönen Technik höhere Kunstzwecke zu verbinden" (8. Juni 1803). Damit endet die Verbindung von Goethe und Unger. Der Verleger starb im gleichen Jahre.

Einige Zeit vor seinem Tode, im Jahre 1800, war Unger noch zum Professor für Holzschneidekunst an der Berliner Akademie ernannt worden ... Sein Nachfolger wurde in jungen Jahren schon Friedrich Wilhelm Gubitz, der zweite Repräsentant der „Berliner Schule des Holzschnitts" am Beginn des 19. Jahrhunderts. Er führt zugleich zur Holzschneidekunst der neuen Epoche hinüber. Aus seiner Werkstatt geht Unzelmann, Menzels Holzschneidemeister hervor.

Auch mit Gubitz trat Goethe in Beziehung. Der junge Holzschneider sucht 1804 Goethe in Weimar auf, um sich ihm vorzustellen. Dort ist sein Name nicht unbekannt. „Wer sind Sie?", fragt Goethe, erstaunt über die Jugend des Künstlers, „doch nicht der Gubitz, der sich durch seine Holzschneidekunst auszeichnete?" Mit viel Freundlichkeit wird er empfangen und am nächsten Tag besieht man gemeinsam Goethes Kunstsammlung, wobei der Hausherr gutgelaunt erzählt, daß er als Student in Leipzig, sich im Breitkopfschen Hause auch mit dem Holzschnitt beschäftigt habe. Ähnliches wird später in Dichtung und Wahrheit berichtet.

Viele Jahre danach erst wird die Verbindung wieder aufgenommen. Gubitz wendet sich mit der Bitte um Überlassung eines Gedichts zu wohltätigem Zweck nach Weimar. Goethe glaubt diesen Wunsch nicht erfüllen zu können, benutzt aber die Gelegenheit, Gubitz für den Divan zu interessieren, und bemerkt, daß für die Gedichte „kleine Druckstöcke" höchst wünschenswert seien. Goethe freut sich, die lang gehegte Neigung zu dem Berliner Holzschneider durch diese Anregung „in Evidenz und Tätigkeit setzen zu können" und dankt Gubitz „für die Hoffnung ein heiteres und nicht unbedeutendes Werk" mit ihm gemeinsam zu unternehmen. Wie ernstlich Goethe sich mit diesem Plane trug, erhellt aus einem Brief an Cotta (16. Dezember 1816), in dem er anfragt, ob jene geschmückte Ausgabe in Berlin gedruckt werden könne. Zum Druck der „neuen Art von Holzschnitten, wo öfters schwarze Flächen vorkommen", gehöre größte Sorgfalt und die Überwachung des Drucks durch den Künstler scheine so wünschenswert.

Auch diese Anregung Goethes ist nicht verwirklicht worden. Das ist nicht weiter bedauerlich, denn Gubitz, der so verheißungsvoll begonnen hatte, war damals schon zum oberflächlichen Techniker geworden. Er schuf Bilder in großer Zahl für seine volkstümlichen Unternehmungen und wurde damit zum Wegbereiter jener „wohlfeilen", „niedlichen", im Grunde aber kunstlosen Illustrationsmanier des 19. Jahrhunderts, die Goethe vorausgeahnt hatte.

Digitized by Google

GOETHE UND DIE ZEITUNG

VON DR. WALTER SCHÖNE · LEIPZIG

Die Frage, wie Goethe zur *Zeitung* gestanden hat, glaubt man häufig mit einem jener bekannten absprechenden Zitate ausreichend beantwortet zu haben: „Ich liebe sie nicht, sie dienen der Zeit." Dabei wird übersehen, daß „die Zeitung" schon damals ein vieldeutiger Begriff war. Vieles, was heute selbstverständlicher Bestandteil der Zeitung ist, erschien damals in den mannigfaltigen Formen der Journalliteratur. Schon der Umstand, daß eine Reihe dieser Journale mehrmals wöchentlich oder täglich erschien, zeigt an, daß sie der Zeitung nahe verwandt waren. Dafür spricht auch der Umstand, daß diese Journalformen längst nicht mehr vorkommen, weil sie in der Zeitung aufgegangen sind. Sie können also bei Beantwortung der Frage, wie Goethe zur Zeitung gestanden hat, nicht außer Betracht bleiben. Allein entscheidend können aber auch nicht die zahlreichen Äußerungen Goethes für und wider die Presse sein. Denn auch seine vielfältige *Betätigung* auf dem Gebiete des Zeitungs- und Journalwesens ist zu beachten. Wesentlich ist ferner die Berücksichtigung dieser Betätigung und Meinungsäußerungen in den verschiedenen Stufen seines Lebensalters, seiner beruflichen Stellung und seiner Lebenserfahrung. So sollen denn die folgenden Zeilen weder eine literatur-historische Abhandlung noch eine Zitatensammlung sein, sondern der Beantwortung der Frage dienen: Was hat Goethe uns Heutigen *nach* einem von Politik und Presse erfüllten Jahrhundert zum Thema noch zu sagen?

Goethe war in jungen Jahren in eine leitende amtliche Stellung gekommen. Er hatte frühzeitig die Vorzüge und Schwächen der deutschen Kleinstaaterei kennen gelernt. Er hatte die französische Revolution, die Befreiungskriege und das Zeitalter der Restauration erlebt und nicht bloß seine Stellung zu Napoleon läßt einen Schluß zu, wie er über das Heilige römische Reich deutscher Nation dachte. Freilich nur im Hinblick auf das *Ausland*, gelegentlich des Sturzes Karls X. in der Juli-Revolution des Jahres 1830 gestattet sich der Weimarische Staatsminister zu äußern: „Warum denn wie mit einem Besen / Wird so ein König hinausgekehrt? / Wären's *Könige* gewesen, / Sie stünden alle noch unversehrt." Das ist die Äußerung eines Mannes, der nicht nur als hoher Staatsbeamter oder als Zeitungsleser die Tagesgeschichtlichen Ereignisse verfolgt, sondern der das politische Spiel durchschaut. Immer wieder stößt man bei Goethe auf Äußerungen über die Motive politischer Handlungen, die später Hegel in seiner Geschichtsphilosophie meisterhaft analysiert und in den Mittelpunkt seines Systems gerückt hat. Noch in seinen letzten Lebensjahren hatte Goethe einige Blätter zeitgeschichtlicher Tabellen von Ereignissen der Jahre 1828, 1829, 1830 an der Tür zu seinem Schlafzimmer angeheftet, die seinen politischen Barometerbeobachtungen dienten. Hegel hat die gleiche Erkenntnis geschichtsphilosophischer Art formuliert, die sich bereits bei Goethe ausgesprochen findet. So tiefes Eindringen in die zeitgeschichtlichen Probleme beweist, daß Goethe nicht nur gewissermaßen nebenamtlich ein halbes Jahrhundert Staatsmann gewesen ist. – Seine politische Einstellung ist ebenso wie die des großen Geschichtsphilosophen schon von seinen Zeitgenossen viel mißdeutet worden. Von dem 80jährigen Goethe bemerkt Soret: „Goethe ist liberal in der Theorie; in der Praxis huldigt er entgegengesetzten Anschauungen." Nur ein flüchtiger Leser könnte diese Feststellung mißdeuten. Goethe selbst bemerkte hierzu: „Wenn ich von liberalen Ideen reden höre, so verwundere ich mich immer, wie die Menschen sich so gern mit leeren Wortschällen hinhalten. Eine Idee darf nicht liberal sein; kräftig sei sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen ..... Noch weniger darf der Begriff liberal sein, denn er hat einen ganz anderen Auftrag. Wo man die Liberalität suchen muß, das ist in den Gesinnungen, und die sind das lebendige Gemüt. Gesinnungen aber sind selten liberal, weil die Gesinnung unmittelbar aus der Person, ihren nächsten Beziehungen und Bedürfnissen hervorgeht ..... an diesen Maßstab halte man, was man tagtäglich hört." Dumont, den Verwandten Sorets, nennt er einen „gemäßigten Liberalen, wie es alle vernünftigen Leute sind und sein sollen, und wie ich es selber bin, und in welchem Sinne zu wirken, ich während eines langen Lebens mich bemüht habe" (zu Eckermann 1830).

Kennzeichnend für die Fähigkeit Goethes zu politischer Beobachtung sind die Gedanken, die er sich über öffentliche Meinung gemacht hat. In klassischer Einfachheit hat hier Goethe nur scheinbar wie aus dem Stegreif eines der schwierigsten Probleme der Soziologie, der Lehre von der öffentlichen Meinung, formuliert: „Wir brauchen in unserer Sprache ein Wort, das, wie Kindheit sich zu Kind verhält, so das Verhältnis Volkheit zum Volke ausdrückt. Der Erzieher muß die Kindheit hören, nicht das Kind; der Gesetzgeber und Regent, die Volkheit, nicht das Volk. Jene spricht immer dasselbe aus, ist vernünftig, beständig, rein und wahr. Dieses weiß niemals für lauter Wollen, was es will. Und in diesem Sinne soll und kann das Gesetz der allgemein ausgesprochene Wille der Volkheit sein, ein Wille, den die Menge niemals ausspricht, den aber der Verständige vernimmt und den der Vernünftige zu befriedigen weiß und der Gute gern befriedigt." (Maximen.) Hegel hat die gleiche Erkenntnis in seiner Sprache folgendermaßen formuliert: „Die öffentliche Meinung verdient ebenso geachtet, als verachtet zu werden; dies nach ihrem konkreten Bewußtsein und Äußerung, jenes nach ihrer wesentlichen Grundlage, die, mehr oder weniger getrübt, in jenes Konkrete nur scheint." Von dieser Einsicht her ist das zu verstehen, was Goethe über die konkrete öffentliche Meinung denkt: „Was Euch die Heilige Preßfreiheit / Für Frommen, Vorteil und Früchte beut? / Davon habt Ihr gewisse Erscheinung; / Tiefe Verachtung öffentlicher Meinung." (Zahme Xenien.) Da-

Digitized by Google

mals wie heute wurde der politische Goethe nicht verstanden, deshalb Goethes Ausruf: „Der Alte verliert eins der größten Menschenrechte: Er wird nicht mehr von seinesgleichen beurteilt"; und zu Eckermann 1825: „Es ist wunderlich, wie leicht man zu der öffentlichen Meinung in eine falsche Stellung gerät! Ich wüßte nicht, daß ich je etwas gegen das Volk gesündigt, aber ich soll nun ein für allemal kein Freund des Volkes sein. Freilich bin ich kein Freund des revolutionären Pöbels, der auf Raub, Mord und Brand ausgeht und hinter dem falschen Schild des öffentlichen Wohles nur die gemeinsten egoistischen Zwecke im Auge hat. Ich bin kein Freund solcher Leute, ebenso wenig als ich ein Freund eines Ludwig des Fünfzehnten bin. Ich hasse jeden gewaltsamen Umsturz, weil dabei ebensoviel Gutes vernichtet als gewonnen wird ..... Denkt denn jeder rechtlich gesinnte Mann etwa anders?"

Entsprechend seiner Auffassung über Volkheit und Volk konstatiert Goethe „Alles Große und Gescheite existiert in der Minorität ..... Nichts ist widerwärtiger als die Majorität; denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkomodieren, aus Schwachen, die sich assimilieren, und der Masse, die nachtrollt, ohne nur im Mindesten zu wissen, was sie will." In dieser Einstellung schreibt er in den Xenien (Der Wolf in Schafskleidern): „Haltet ihr denn den Deutschen so dumm, Ihr Freiheitsapostel! / Jeglicher sieht: Euch ist's nur um die Herrschaft zu tun." Oder (Der Zeitschriftsteller): „Bald ist die Menge gesättigt von demokratischem Futter, / Und ich wette, du steckst irgend ein anderes auf." In derselben Tonart schreibt er (An die Obern): „Immer bellt man auf Euch! bleibt sitzen! es wünschen die Beller / Jene Plätze, wo man ruhig das Bellen vernimmt." „An einige Schriftsteller": „Tadelt immer die Fürsten! Zwar jeder politische Fehler / Straft sich selber, doch Euch werden die Fehler bezahlt." Immer wieder werden, wie später bei Hegel, die partikulären Leidenschaften und Interessen zur Deutung des geschichtlichen Geschehens herangezogen, wenn auch nicht ausschließlich: „Im Durchschnitt bestimmt die Erkenntnis des Menschen, welcher Art sie auch sei, sein Tun und Lassen; deswegen auch nichts schrecklicher ist, als die Unwissenheit handeln zu sehen." In den Maximen bemerkt Goethe ferner: „Es gibt viele Menschen, die sich einbilden: was sie erfahren, das verstünden sie auch .... das Publikum will wie Frauenzimmer behandelt sein: man soll ihnen durchaus nichts sagen, als was sie hören möchten." Und den alten griechischen Spruch: „die Menge hat zwar Kraft, aber keinen Sinn", übersetzt Goethe: „Zuschlagen muß die Masse, / dann ist sie respektabel / Urteilen gelingt ihr miserabel." Wie er die Masse einschätzt (nicht die Volkheit!) verrät er in den Zahmen Xenien über das Leipziger Völkerschlachtdenkmal: „Wolltet ihr in Leipzigs Gauen / Denkmal in die Wolken richten ..... / Jeder werfe dann die Narrheit, / Die ihn selbst und andre quälet / Zu des runden Haufens Starrheit, / Nicht ist unser Zweck verfehlet / ..... Wie erhabne Riesensäulen / Wachsen unsere Pyramiden."

Für *Zensur und Preßfreiheit* gilt Goethe fast allgemein als Symbol der Reaktion: „Was ich sagen wollt', / Verbietet mir keine Zensur! / Sagt verständig immer nur, / Was jedem frommt, / Was Ihr und andere sollt; / Da kommt, / Ich versichr' Euch, so viel zur Sprache, was uns beschäftigt auf lange Tage." (Zahme Xenien II.) Ebenso heißt es in Egmont: „Ein ordentlicher Bürger, der sich ehrlich und fleißig nährt, hat überall so viel Freiheit, als er braucht." – „Man könnte gern Publizität und Aufklärung vermissen, wenn Offenheit und Klarheit an ihre Stelle treten könnten." Aber: „Kaum wird durch Buchdruckerei Kultur allgemein verbreitet, so macht sich schon die Zensur nötig, um dasjenige einzuengen, was bisher in einem natürlich beschränkten Kreise frei gewesen war."

„Zensur und Preßfreiheit werden immerfort miteinander kämpfen. Zensur fordert und übt der Mächtige, Preßfreiheit verlangt der Mindere. Jener will weder in seinen Planen noch seiner Tätigkeit durch vorlautes widersprechendes Wesen gehindert, sondern gehorcht sein; dieser möchte seine Gründe aussprechen, den Ungehorsam zu legitimieren. Dieses wird man überall geltend finden ..... Doch muß man auch hier bemerken, daß der Schwächere, der leidende Teil, gleichfalls auf seine Weise die Preßfreiheit zu unterdrücken sucht, und zwar in dem Falle, wenn er konspiriert und nicht verraten sein will ..... Nach Preßfreiheit schreit niemand, als wer sie mißbrauchen will ..... Die Deutschen der neueren Zeit haben nichts anderes für Denk- und Preßfreiheit gehalten, als daß sie sich einander öffentlich mißachten dürfen."

Über die Einführung der Zensur schrieb Goethe amtlich: „Eine Zensur nach alter Art, da, wo sie noch nicht statt hat, einzuführen, würde, wenn es auch zu raten wäre, doch großen Schwierigkeiten unterworfen sein ....." Er schlägt vor: „Man mache den beiden bestehenden Buchdruckereien zum Gesetz, kein Manuskript zu übernehmen, daß nicht von drei in fürstlichen Diensten stehenden Personen unterzeichnet sei. Bei Zeitschriften und Zeitblättern, welche fortdauern, könnten sich ein für allemal drei Personen unterzeichnen ..... als Norm des Beifalls oder Verwerfens würde nur im allgemeinen zu bestimmen sein, daß nichts gedruckt werden solle, was den bestehenden Gesetzen und Ordnungen zuwider sei." Wie Houben festgestellt hat, beruht dieser Vorschlag Goethes im wesentlichen auf den Bestimmungen der Josefinischen Zensur. Zur Einschränkung der Preßfreiheit in Frankreich bemerkt Goethe im Juli 1827: „Mir ist für die Franzosen in keiner Hinsicht Bange. Sie stehen auf einer solchen Höhe welthistorischer Ansicht, daß der Geist auf keiner Weise mehr zu unterdrücken ist. Das einschränkende Gesetz wird nur wohltätig wirken, zumal da die Einschränkungen nichts Wesentliches betreffen, sondern nur gegen Persönlichkeiten gehen. Eine Opposition, die keine Grenzen hat, wird platt. Die Einschränkung aber nötigt sie, geistreich zu sein und dies ist ein sehr großer Vorteil. Direkt und grob seine Meinung heraus zu sagen, mag nur entschuldigt werden können und gut sein, wenn man durchaus Recht hat. Eine Partei aber hat nie Recht eben weil sie Partei ist." (Ein Satz den Hegel geschrieben haben könnte.)

Mit derber Ironie hatte sich Goethe 1816 gelegentlich der Einführung der Preßfreiheit in Weimar geäußert: „O Freiheit süß der Presse! / Nun sind wir endlich froh, / Sie pocht von Messe zu Messe / In dulci jubilo! / Kommt, laßt uns alles drucken, / Und walten für und für, / Nur sollte keiner mucken, / der nicht so denkt wie wir!" Was er geißelt, ist die Subjektivität, und der Mißbrauch gegenüber der Presse. Ebenso heißt es wieder in den Zahmen Xenien: „Presse du bist wieder frei, / jeder wünscht die Freiheit sich / andre brav zu pressen."

In den Maximen finden wir Goethes Stellungnahme weiterhin begründet: „Alles, was unsern Geist befreit, ohne uns die Herrschaft über uns selbst zu geben, ist verderblich."

Goethes innerste Stellung zur Zeitung wird bestimmt durch das Gefühl, im Ganzen zu

Digitized by Google

leben. Seine Existenz nicht in Einzelheiten des Täglichen zu verzetteln: „Wer nicht von 3000 Jahren sich weiß Rechenschaft zu geben, / bleib im Dunkel unerfahren / mag von Tag zu Tage leben / denn das Rechte zu ergreifen, / muß man aus dem Grunde leben. / Und salbadrisch auszuschweifen / dünket mich ein seicht Bestreben." Erläuternd schreibt er in einem Briefe vom Januar 1826: „Wenn das Einzelne durch die Zeit ausgelöscht wird, so geht das Allgemeine rein hervor; die Handlungen verschwinden, die Gesinnungen bleiben übrig, man hört auf, nach Mitteln zu fragen, die erreichten Zwecke treten vor die Seele des Betrachters ..... Wer in der Weltgeschichte lebt, / dem Augenblick sollt' er sich richten? / wer in die Zeiten schaut und strebt, / nur der ist wert, zu sprechen und zu dichten." Hier her gehört auch der Ausspruch, daß Vieles von der Größe Shakespeares seiner großen kräftigen Zeit angehöre. Eine solche staunenerregende Erscheinung sei in der Gegenwart (1824) „in diesen schlechten Tagen kritisierender Journale" unmöglich ..... Jenes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit. Die täglich an 50 verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückhält, und sich nicht mit Gewalt isoliert, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, größtenteils ..... unkritische Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böses Übel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört ....." Immer wieder kommt Goethe auf das gleiche Thema zu sprechen, so in den Maximen: „Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tage vertut, und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten ..... dadurch wird Alles, was ein Jeder tut, treibt, dichtet, ja, was er vor hat, ins Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der Übrigen." Besonders in den Maximen hat Goethe immer wieder darauf hingewiesen: „Der Tag an und für sich ist gar zu miserabel; wenn man nicht ein Lustrum anpackt, so gibts keine Garbe ..... Der Tag gehört dem Irrtum und dem Fehler, die Zeitreihe dem Erfolg und dem Gelingen ..... Wer vorsieht, ist Herr des Tags ..... Ich verwünsche das Tägliche, weil es immer absurd ist. Nur was wir durch mögliche Anstrengung ihm übergewinnen, läßt sich wohl einmal summieren ..... Wie auch die Welt sich stellen mag, der Tag immer belügt den Tag ..... niederträchtigers wird nicht gereicht, als wenn der Tag den Tag erzeugt." Der Tag bedeutet Goethe schlechthin nur Ephemeres. „Was hätte man vom Zeitungstraum / Der leidigen Ephemere, / wenn es uns nicht im stillen Raum noch ganz behaglich wäre" (Zahme Xenien). Im gleichen Sinne heißt es in den Invektiven über das Journal der Moden: „Ein Wissen das ins Ganze strebt, / und Kunst auf Fundamenten, / nicht, wie man Tag' um Tage lebt / von fremden Elementen."

Nach dieser Grundeinstellung begreift man das apodiktische „Zeit und Zeitung": „Sag' mir, warum dich keine Zeitung freut? – Ich liebe sie nicht, sie dienen der Zeit." Das schließt nicht aus, daß er die Zeitung beachtete und sogar Betrachtungen über Inserate anstellte (Zahme Xenien – Nachlaß) „Annonce, den 26. Mai 1811. Ein Hündchen wird gesucht, / das weder murrt noch beißt / Zerbrochene Gläser frißt / Und Diamanten ..... !"

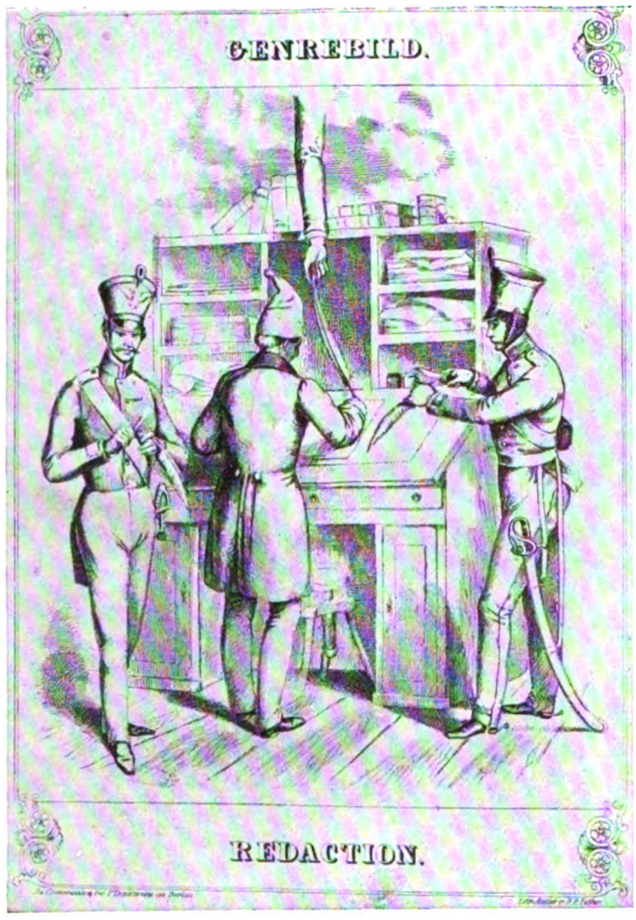
Von den großen Zeitungen Deutschlands stand Goethe begreiflicherweise das Blatt seines Verlegers, die Cotta'sche Allgemeine Zeitung, am nächsten. Er erhält sie vom Verleger überwiesen, schickt gelegentlich Beiträge und schreibt gelegentlich auch an den Verleger wegen der Haltung des Blattes. Als Görres auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, besucht auch Goethe ihn 1815 gelegentlich eines Aufenthalts in Koblenz. Später, in den 20er Jahren, schätzt Goethe die Spener'sche Zeitung, das Berliner Hofblatt, besonders wegen der Theaterkritiken. Das Auftreten seines Gegners Müllner begleitet er mit dem Stachelvers: „Nun aber in der Allgemeinen / wird er doch immer mehr gemein." Im übrigen hatte, wie Soret 1824 an Dumont schrieb: „Sei es durch Weimar's geographische Lage, sei es durch die Gepflogenheiten bei Hofe, niemand ein besonderes Interesse für äußere Politik, man spricht nicht davon, und wenn man ab und zu die Nase in eine Zeitung steckt, so ist das viel." Im Januar 1826 schreibt Goethe an Zelter: „Die Recensionen der Haude- und Spener'schen Zeitung mag ich gern lesen; wie man denn überhaupt, wenn man auch nur selten in die Tageblätter hineinsieht, manches ganz Vernünftige trifft ..." Ebenfalls im Jahre 1826 notiert er: „Man hatte mir die Zeitschriften Le Globe vom September 24, also wohl vom Anfang an, zugesendet und fährt damit posttäglich fort. Dem Vergangenen widme ich jeden Abend einige Stunden, ich bezeichne, streiche vor, ziehe aus, übersetze." Aufmerksam verfolgt er im gleichen Jahre die Verhandlungen der Pariser Commune über Angelegenheiten des Nachdrucks. Soret schreibt in seinen Erinnerungen (1828 Oktober): „Um diese Zeit las Goethe sehr eifrig den Globe und brachte oft die Unterhaltung darauf (Über die Schule Cousins); der Globe hatte für Goethe noch einen zweiten Anziehungspunkt, den das Blatt später verlor. Es brachte viel über Neuerscheinungen der französischen Literatur." Auch in den folgenden Jahren, zum Beispiel 1830, notiert Soret: Über Globe und Temps: „Beide Journale las Goethe damals eifrig." Am 3. Februar 1830 lesen wir in Goethes Tagebuch: „Französische Tagesblätter. Betrachtung, inwiefern der Globe und Le Temps nebeneinander bestehen und wie sich ihre Vorzüge gegeneinander verhalten." Trotzdem heißt es gelegentlich in den Maximen: „In den Zeitungen ist alles Offizielle geschraubt, das übrige platt." Als Eckermann den Antrag erhielt, für ein englisches Journal monatlich Berichte über die neuesten Erscheinungen aus der deutschen Literatur zu schreiben, rät ihm Goethe ab, mit der Begründung, er müsse dann *alles* lesen, „auch alle Zeitschriften, vom Morgenblatt bis zur Abendzeitung ..... und damit verderben Sie Ihre schönsten Stunden und Tage .... was habe ich mit Schiller an den Horen und Musen-Almanachen nicht für Zeit verschwendet." In den Maximen findet sich jene vielzitierte Stelle: „Wenn man einige Monate die Zeitungen nicht gelesen hat und man liest sie alsdann zusammen, so zeigt sich erst, wieviel Zeit man mit diesen Papieren verdirbt ....." Im Februar 1830 bemerkt er: „Ich habe mir vorgenommen ... in vier Wochen so wenig den Temps als Globe zu lesen. Die Sachen stehen so, daß noch innerhalb dieser Periode etwas ereignen muß, und so will ich die Zeit erwarten, bis mir von außen eine solche Nachricht kommt." Hierzu bemerkt Soret unterm 5. 3. 1830 „Monate hindurch hat er mit größter Ausdauer den

Digitized by Google

Ein verhinderter Zeugdruck zu Goethes „Römischen Elegien". Ein Wiener Textilfabrikant wollte 1830 die obige Szene, zu der eine von Goethes „Römischen Elegien" einen Text abgäbe, auf gewebten Stoff drucken lassen. Dazu brauchte er die Erlaubnis der Zensurbehörde. Der berüchtigte Zensor Satori aber strich die bloße Brust des schlafenden Mädchens mit Tinte durch und dekretierte am 3. September 1830: „Ist die Brust zu verdecken".

Text und Abb. aus: H. H. Houben, Der polizeiwidrige Goethe. G. Grote Verlag Berlin 1932

Digitized by Google



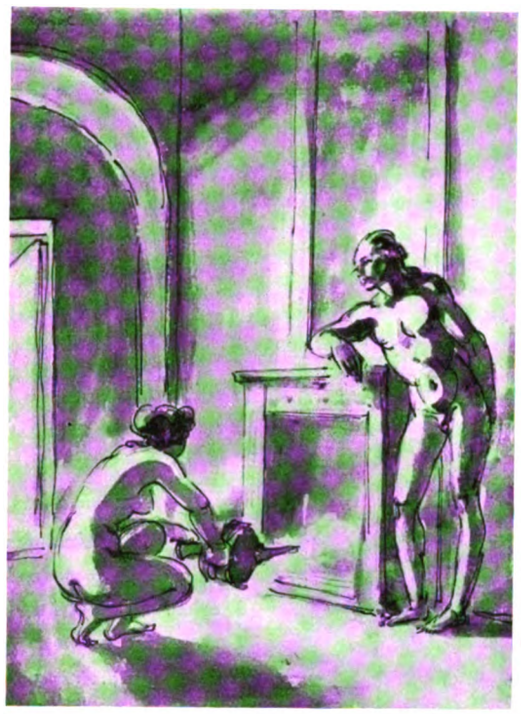
„Karikatur auf die ‚Pressfreiheit' unter polizeilicher Aufsicht 1819–1848. Der Gendarm sorgt dafür, daß die Feder des Redakteurs nicht allzu spitz ist und selbst der stumpfe Federkiel wird noch von amtlicher Vorsehung festgehalten."

Text u. Abb. aus H. H. Houben, Der polizeiwidrige Goethe. G. Grote Verlag

„Pressfreiheit 1819". Karikatur von Johann Michael Voltz auf die Knebelung der „Karlsbader Beschlüsse" 1819. Die Presse ist zum alten Weib geworden, Beine, Arme und Flügel sind ihr gefesselt; die Hände haben nur noch soviel Spielraum, um aus Zitronen „Karlsbader Sprudel", „Spanischen Bittern", „Russischem Quas" und „Englischer Raffinade" eine Bowle zu brauen, die auf der Weinkarte des Jahrhunderts als „Schlaftrank 1819" figuriert.

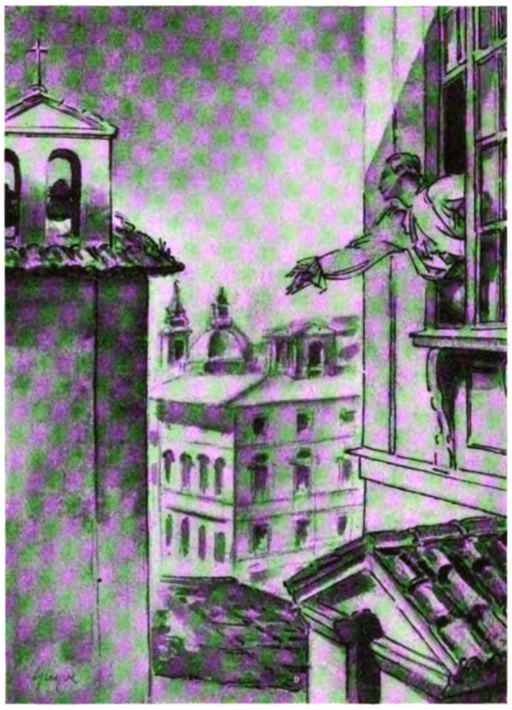
Text u. Abb. aus H. H. Houben, Der polizeiwidrige Goethe. G. Grote Verlag

Digitized by Google

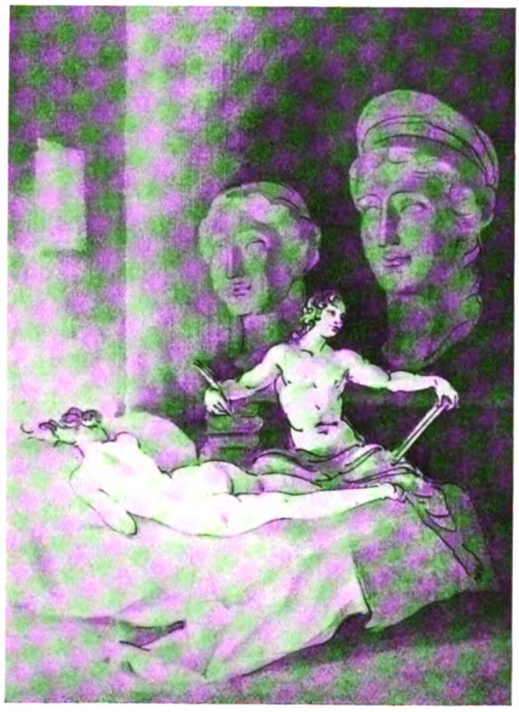


Yngve Berg, Stockholm. Tuschzeichnung zur 9. Römischen Elegie, Original im Frankfurter Goethemuseum

Aus dem Goethekalender für 1933 der Dieterichschen Verlagsbuchhdlg. Leipzig



Yngve Berg, Stockholm. Tuschzeichnung zur 2. Römischen Elegie. Or. im Frankfurter Goethemuseum

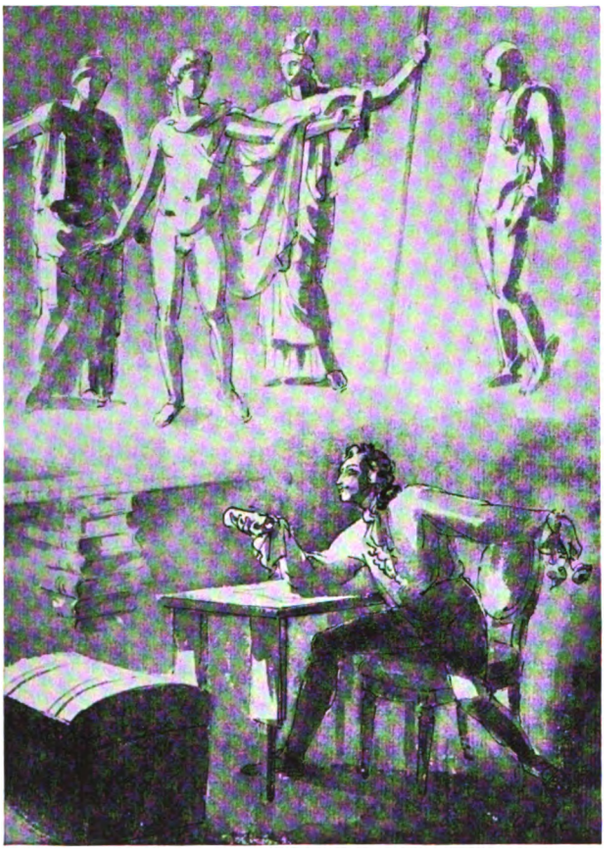


Yngve Berg, Stockholm. Tuschzeichnung zur 5. Römischen Elegie. Original im Frankfurter Goethemuseum.

Aus dem Goethekalender für 1933 der Dieterichschen Verlagsbuchhdlg. Leipzig

Digitized by Google

Yngve Berg, Stockholm. Skizze zu den „Römischen Elegien“



Yngve Berg, Stockholm
Tuschzeichnung zu den Römischen Elegien. Original im Frankfurter Goethemuseum
Aus dem Kat. d. Ausst. „Goethe in der Buchkunst der Welt“, Leipzig 1932

Yngve Berg, Stockholm. Skizze zu den „Römischen Elegien“

Digitized by Google

Globe und den Temps gelesen, und plötzlich, seit etwa 14 Tagen, sieht er sie nicht mehr an und stapelt die Nummern auf, ohne sie zu öffnen; er versiegelt sie sogar, um zu zeigen, daß er sie nicht liest, versichert aber seinen Freunden, es sei ihm sehr lieb, wenn sie ihn erzählten, was in der Welt vorgehe. Dieser plötzliche Entschluß ist, vermute ich, nicht ohne Grund, anders zu erklären als nur aus dem Wunsch, auszuruhen oder seinen Geist in anderer Richtung zu beschäftigen. Klug wie er ist, dürfte er weiter dabei denken. Die Umstellung fiel fast genau mit dem Augenblick zusammen, wo der Globe Tageszeitung wurde und in der ersten Nummer einen boshaften Artikel brachte, um eine gerichtliche Verfolgung herauszufordern; alles, was revolutionär aussieht, ist Goethe zuwider; er will sich vielleicht nicht den Schein geben, als ob er auch nur indirekt, indem er diese Blätter weiterliest, ihre unreifen Ausfälle billige. In einem ruhigeren Zeitpunkt wird er wieder darauf zurückkommen; wenigstens ließ noch kürzlich nicht das Geringste auf seine so vornehme Gleichgültigkeit schließen; im Gegenteil, zu mir sagte er, er freue sich sehr, daß er demnächst den Globe täglich bekomme und daß er ihn dann immer Abends mit seinem Freunde, dem Temps vergleichen könne." Unter dem 29. 3. 1830 schreibt Soret weiter: „ Dann sollte ich Goethe etwas vom Globe erzählen; seit vier Wochen, versichert er, lese er das Blatt nicht mehr, habe aber seinen Freunden aufgegeben, ihm das Wichtigste daraus zu berichten. ‚Gottseidank bin ich diese Gewohnheit jetzt los, sie wurde geradezu ein geistiger Zwang; ich war fast der Sklave dieser Lektüre und ganz im Bann des politischen Meinungskampfes .... mit den Rednern, denen man gerne zuhört, regt man unwillkürlich sich selbst auf, und in meinen Jahren muß ich mich allem Parteigeist fernhalten, er würde nur mein Gleichgewicht stören. Diese Fesseln abzuwerfen, dazu verhalf mir das erste Blatt des neuen Globe; der Ton, den die Redakteure anschlugen, bewies mir, daß einstweilen auf einen mit gleichen Waffen geführten maßvollen Kampf nicht zu rechnen war; so bin ich denn kurz entschlossen ganz beiseite getreten'." Soret fügt noch hinzu, daß er dies nicht ganz glaube und daß Goethe ab und zu einen verstohlenen Blick wenigstens auf die literarischen Artikel geworfen habe, worauf gewisse Anspielungen in seinen Äußerungen hindeuteten. Wie wichtig Goethe diese Zeitungs-Enthaltsamkeit selbst vorgekommen ist, zeigt, daß er auch in einem Briefe an Zelter (29. 4. 1830) ausführlich darüber schreibt: „Etwas Wunderliches zu vermelden, ... daß ich nämlich, nach einer strengen schnellen Resolution, alles Zeitungslesen abgeschafft habe und mich mit dem begnüge, was mir das gesellige Leben überliefern will. Dieses ist von der größten Wichtigkeit; denn genau besehen ist es, von Privatleuten, doch nur eine Philisterei, wenn wir denjenigen soviel Anteil schenken, was uns nichts angeht. Seit den sechs Wochen, daß ich die französischen und deutschen Zeitungen unter ihrem Kreuzband liegen lassen, ist es unsäglich, was ich für Zeit gewann." Um diese Zeit berichtet Soret: „Er ließ sich seinen Zeitungskorb bringen, der voll von Nummern des Globe und des Temps war, alle noch unter Kreuzband; er wolle mir beweisen, erklärte er, daß er sie wirklich nicht lese, doch durfte einer von uns eine Nummer wie ein Los ziehen, und er scherzte über deren Inhalt." Im Juli 1830 notiert Soret: „Goethe hat die Lektüre des Temps und des Globe wieder aufgenommen." Goethe's Tagebuch vom 8. 8. 1830 enthält den Eintrag: „Globe und Temps vom 3. August waren höchst bedeutend." Um diese Zeit ließ er sich auch für die in Weimar zu gründende Lesegesellschaft interessieren und schrieb bei Gelegenheit der Eröffnung des Weimar'ischen Lesemuseums den Aufsatz über Epochen geselliger Bildung. Wiederholte Tagebucheinträge aus dem Jahre 1831 zeigen, daß er mit Girardin dem Redakteur des Journal des Debats, Paris in näherer Verbindung stand. Ein Freiexemplar soll an Girardin gehen. Die Widmung de la Part de l'Auteur soll mit einem anmutigen Zusatz versehen werden, worüber er sich Sorets Rat erbittet.

Hemmungslos wendet sich die pädagogische „II. Epistel" gegen die Zeitung (Nachträgliche Paralipomena) deren Entwurf er unter dem 23. 12. 1794 an Schiller sandte.

„Ich kenne nur Eine
Ganz verderbliche Schrift, die allen Menschen die Köpfe
Ganz und völlig verrückt, die allen mit heftigen Reden
Und Geschichten die Seelen zerstört, sodaß man die Klügsten
Nicht zu kennen vermag; denn eben weil sie in Worten
Mehr oder weniger sagt und weil sie am Ende die Wahrheit
Sagen muß so glaubt ihr ein jeder und höret das Falsche
Mit dem Wahren so gern und höret im Falschen und Wahren
Seine Meinung allein. Und diese Schrift sie erscheinet
Selbst von Kaiser und Reich und allen Fürsten begünstigt ....
.... ich meine die Zeitung und sage dir redlich,
Sie ist die gefährlichste Schrift indem sie die Tollheit
Die Verruchtheit der Menschen, den Leichtsinn, die Dummheit und
Was nur jeden Plan der Vernunft zerstört so deutlich darlegt.
Könnt ihr also die Menschen nicht hindern zu hören was täglich
Außer ihnen geschieht, so laßt sie auch ohne Bedenken
Ohngehindert sie hören was außer ihnen gemeint wird.
Wär' ich ein Fürst ich ließe sogleich aufrührische Schriften
Alle kaufen und teilte sie aus damit sich ein jeder
Satt dran läse damit nichts tolles könne gesagt sein
Was man nicht läse bei mir ..."

Noch deutlicher ist die andere Fassung: „.... eine gefährliche Schrift / Und kannst du diese verbrennen, / so ist allen auf einmal, den Großen und Kleinen, geholfen. / Denn mit größrer Begierde wird keine gelesen. / Willst aber du die Meinung beherrschen, beherrsche durch Tat sie, / Nicht durch Geheiß' und Verbot." An anderer Stelle äußert Goethe ähnliche Gedanken: „Die Liberalen mögen reden, dann, wenn sie vernünftig sind, hört man ihnen gerne zu; allein den Royalisten, in deren Händen die ausübende Gewalt ist, steht das Reden schlecht; sie müssen handeln. Mögen sie Truppen marschieren lassen, köpfen und hängen, das ist recht. Allein in öffentlichen Blättern Meinungen bekämpfen und ihre Maßregel rechtfertigen, das will ihnen nicht kleiden. Gäbe es ein Publikum von Königen, da möchten sie reden." Zum Kapitel Goethe und die Zeitung ist immerhin bemerkenswert, was ihm in einem der gefährlichsten Augenblicke seines Lebens einfiel: „Ich erinnere mich noch ganz deutlich, daß ich in den schrecklichsten Momenten (Der Plünderung Weimars am 14./15. Oktober 1806) den Reim aussprach: „*Der* Zeitungsleser sei gesegnet, der liest, was heute mir begegnet."

In welchem Umfang sich Goethe mit der eigentlichen Journalliteratur beschäftigt hat,

Digitized by Google

zeigt ein Blick in seinen Briefwechsel mit Schiller. Hier muß davon abgesehen werden, auch nur die wichtigsten aus diesen Dutzenden Zeitschriften zu nennen. Auf diesem Gebiete der Literatur hatte er sich in früher Jugend erfolgreich versucht, auf dem gleichen Gebiete aber waren ihm aueh die schmerzlichsten und peinlichsten Erfahrungen nicht erspart geblieben. So schrieb er denn einst (Maximen): „Man sagt: Eitles Eigenlob stinket. Das mag sein. Was aber fremder und ungerechter Tadel für einen Geruch habe, dafür hat das Publikum keine Nase." Und so stellt er sich denn gelegentlich taub, und widmet „Den Reimkollegen" die Verse: „Wer hätte auf deutsche Blätter acht / Morgens, Mittag, Abend und Mitternacht, / Der wär' um all' seine Zeit gebracht, / Hätte weder Stunde, noch Tag, noch Nacht / Und wär' um's ganze Jahr gebracht."

Auf Goethe's Mitarbeit im Journalwesen als Herausgeber, Recensent, Gründer, Zensor, im einzelnen einzugehen, ist in diesem Zusammenhange nicht möglich. Der berühmte Jahrgang der Frankfurter Gelehrten Anzeigen enthält seine leidenschaftlichen und kühnen Kritiken. Ein weiteres Jahr wäre es nicht so weiter gegangen, den Veranstaltern wurde baldigst das Handwerk gelegt. Freundlich äußert sich Goethe um 1805 über die literarische Förderung, die er durch die Göttinger Gelehrten Anzeigen erfahren habe. Er lobt, „was ein solches Werk bedeute, das, mit Umsicht aus dem Tage entsprungen, in die Zeiten fortwirke." Mit unverkennbarem Geschick hat Goethe die Begründung der Jena'ischen Literaturzeitung betrieben, als er durch Hegel erfuhr, daß der Herausgeber der Allgemeinen Literaturzeitung Jena verlassen und damit die Zeitschrift für Jena verloren sein würde. Als Mitarbeiter erschien Goethes Name in Wielands Teutschem Merkur und in Schillers Horen. – 1798 gründet er die „Propyläen". Auch zu Kleist's „Phöbus" sagte er zunächst Beiträge zu. Und in späteren Jahren bemerkt er: „Ein Blick auf das, was unsere schon lange bestehenden Zeitschriften, der Merkur und das Modejournal, geliefert und gewirkt, würde uns manche Resultate darstellen; bemerken wir den Gang der neueren Zeitschriften, der Horen, des Philosophischen Journals, so werden wir manches aufbewahren, das in der Zukunft auch zu Resultaten führen kann. Die Literatur-Zeitung bietet uns ein reiches Feld zu Betrachtungen dar, die Lesebibliotheken, Journalgesellschaften, ... liegen unseren Betrachtungen nahe genug." – Die um 1801 erschienene Zeitung für die elegante Welt, das Organ der Romantiker, gegen Kotzebue und Merkel gerichtet, trat begeistert für Goethe ein; die Nicolaische „Allgemeine deutsche Bibliothek" war gegen ihn und wurde in den Xenien entsprechend bedacht. Das bösartigste gegnerische Organ war der „Freimüthige" oder „Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser", die gleich in der zweiten Nummer vom 4. Januar 1803 einen Theaterskandal auftischte, der für Goethe zweifellos außerordentlich peinlich war. Hier zeigte sich Goethe als Presse-Despot, der keinen Widerspruch litt, auch nicht in künstlerischen Fragen, soweit sein Arm reichte. Die Art und Weise, in welcher der „Direkteur des Weimarischen Theaters" die Aufforderung zum Beifall gab, ist noch heute vergnüglich zu lesen. Wenn Goethe dem Herausgeber eines Weimarischen Journals dessen Fortsetzung verbietet „bei Strafe gleich eingesteckt zu werden", so handelt es sich immerhin um das gefährliche Jahr 1806, in dem eine Polemik gegen Frankreich unabsehbare Folgen haben konnte: „Die Übel sind zu groß; so ein Narr kann sie noch vermehren." Daß mit der unbedingten Preßfreiheit viel Unrat in die Hexenküche zu Jena eingezogen sei, hatte auch Goethes Kollege, Geheimrat v. Voigt ausgesprochen. Pfeilschifters Oppositionsblatt, Ludens Nemesis, Okens Isis haben wesentlich dazu beigetragen, Goethe als Pressedespot in Verruf zu bringen. Betrachtet man aber z. B. die Abmahnungen Goethes gegenüber Luden, so ergibt sich, daß die Darlegungen Goethes nichts weiter enthalten als den Hinweis auf das reale Kräfteverhältnis. Der Ausgang dieser Pressestreitigkeiten hat ihm schließlich doch Recht gegeben. Es ist dieselbe Einstellung, die bereits mehr als hundert Jahre früher Gottfried Hoffmann in seinen zeitungskundlichen Zeitschriften äußerte: „Ein Privatus lasse große Herren ihre Streitigkeiten ausmachen, auf sein Decisum kommt es nicht an, er lasse seine Phantasien an anderen Sachen aus." Zu Luden bemerkte Goethe, er würde, vorher gefragt, das ganze Zeitschriften-Unternehmen widerraten haben, „die Welt ihren Gang gehen zu lassen und sich nicht in die Zwiste der Könige zu mischen, in welchen doch niemals auf Ihre und meine Stimme gehört werden wird ... Sie werden alles gegen sich haben, was groß und vornehm in der Welt ist .... Mit den Gleichen dürften Sie vielleicht fertig werden; .... aber anders mit den Mächtigen und Großen, mit denselben ist nicht gut Kirschen essen .... den Waffen derselben hat man nichts einzusetzen .... ich möchte von der Universität, deren Mitglied Sie sind, jeden Nachteil abwenden, ich denke endlich, warum sollte ich es nicht sagen, auch an meine Ruhe und Ihr Wohl. Glauben Sie ja nicht, daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen, Freiheit, Volk, Vaterland! Nein, diese Ideen sind in uns, sie sind ein Teil unsers Wesens, und niemand vermag sie von sich zu werfen. Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist."

Gegenüber Okens Isis riet Goethe das Blatt sofort zu verbieten: „Man fürchte sich ja nicht vor den Folgen eines männlichen Schritts .... es ist männlicher, sich ein Bein abnehmen zu lassen, als am kalten Brand zu sterben." Der Großherzog Karl August vermochte sich hierzu nicht zu entschließen. Aber bald erlebte Oken soviel Mißgeschick mit seiner Isis, wie Luden mit der Nemesis. Goethes nüchterne und kühle Abwägung des vorauszusehenden Schicksals hatte Recht behalten. Schon 1816 hatte er in den Tag- und Jahresheften bemerkt: „Ein solcher innerer Friede war durch den äußeren Frieden der Welt begünstigt, als nach ausgesprochener Preßfreiheit die Ankündigung der Isis erschien, und jeder wohl denkende Weltkenner die leicht zu berechnenden unmittelbaren und die nicht zu berechnenden weiteren Folgen mit Schrecken und Bedauern voraussah. ... Die Feuer des 18. Oktober waren ahndungsvoll und drohend; die Händel der Isis im Zunehmen, große Übel ankündigend." Von dem seiner Verantwortung bewußten Minister eines kleinen deutschen Ländchens würde man eine andere amtliche Haltung auch nicht erwarten und verlangen können. Aus dem erwähnten Jahre 1816 befindet sich eine Niederschrift in dem Hefte „Tennstedt": „Was will das heißen, daß wir fremdes Joch los sind, wenn das veraltete einheimische auf uns innen lastet. Was hilft's, daß wir gegen spanische Inquisition in Zeitungen eifern, wenn ein akademisches Autodafe über unsere Blätter gebieten kann." Darunter steht (vorsichtiger Weise) „Doch das ist nur Scherz."

Zu den reizvollsten Kapiteln über Goethes Beziehungen zur Journalliteratur gehört das Journal von „Tiefurt" und das „Chaos".

Digitized by Google

Jenny v. Pappenheim schreibt hierüber in ihren Erinnerungen (1829) „An unsrer kleinen Zeitschrift „Chaos“ nahm Goethe regen Anteil. Sie war ein geselliger Zeitvertreib. . . . Es war uns natürlich immer höchst wichtig, wenn Goethe selbst Beiträge sandte. Die Briefe seiner Freunde, die er Ottilien zum Zweck der Veröffentlichung gab, wurden von ihm erst einer genauen Revision unterworfen; er strich Unnöthiges, kürzte die Sätze und änderte oft noch den ersten Druck. Ebenso verfuhr er mit Gedichten, die ihm in die Hände fielen. Er vernichtete oft über die Hälfte der Strophen; waren die Verse gar zu schlecht, so schüttelte er nur bedenklich den Kopf, brummte, „hm, hm,“ oder „nu, nu,“ und legte sie beiseite. Von den Erzeugnissen unserer dilettantischen Muse, die er zurecht gestutzt hatte, pflegte Ottilie scherzend zu sagen, ‚wir haben sie durch das Fegefeuer geschickt.‘ “ Über diese Redaktionsarbeit äußerte Goethe einmal zu Soret: „Ja, man muß ein alter Praktikus sein, um das Streichen zu verstehen.“

Wie sehr Goethe im Feuer der Kritik gestanden hat ist erst neuerdings in diesem Goethejahr zum Ergötzen der Mitwelt über den „unbegabten Goethe“ zusammengestellt worden. Aber auch sonst würden Goethes „Invectiven“ ausreichende Schlüsse ermöglichen. Auch hier müssen wir freilich mit Widersprüchen rechnen; der Olympier, der über ein halbes Jahrhundert kritisch beobachtet und auch rezensiert hat, schrieb die mutwilligen Worte: „Schlagt ihn tot, den Hund, es ist ein Rezensent“. In den Xenien wird ein großer Teil der zeitgenössischen Journalliteratur in bissiger Weise durchgehechelt, wobei auch persönliche Angriffe nicht vereinzelt sind. – „Wenn ich diesen, jenen kränke, kränk auch er mich unverhohlen,“ notierte sich Goethe dazu. Kotzebue, Böttiger, Müllner, Menzel und Merkel, aber auch Andere sind von ihm mit Invektiven bedacht worden: „Verwandte sind sie von Natur, / der Frischling und das Ferkel; / so ist Herr Menzel endlich nur / ein potenzierter Merkel . . . . Wir litten schon durch Kotzebue / Gemeines Räsonnieren, / Nun kommt Herr Müllner auch dazu, / Das Ober Wort zu führen; / Im Dichten rasch, / Im Lobe faul, / ist er mit nichts zufrieden: / Der Edle mault nur, um das Maul / den andern zu verbieten.“ Aus dem Nachlaß stammt das „Ultimatum“: „Wollt, ich lebte noch hundert Jahr / Gesund und froh, wie ich meistens war; / Merkel, Spazier und Kotzebue / Hätten auch so lange keine Ruh, / Müßten's collegialisch treiben, / Täglich ein Pasquill auf mich schreiben / Das würde nun für's nächste Leben / Sechsunddreißigtausend fünfhundert geben, / Und bei der schönen runden Zahl / Rechn' ich die Schalttäg' nicht einmal. / Gern' würd' ich dieses holde Wesen / Zu Abend auf dem Nachtstuhl lesen, / Grobe Worte, gelind Papier / Nach Würdigkeit bedienen hier; / Dann legt' ich ruhig nach wie vor, / In Gottes Namen mich auf's Ohr.“ Das Gedicht K. u. B. (Kotzebue und Böttiger) beginnt: „Die gründlichsten Schufte, die Gott erschuf,“ und schließt mit der Zeile: „Das sind nun Bött'ger, Kotz'bue, die Enormen.“ Im Jahre 1828 berichtet Soret in seinen Erinnerungen hierzu: „Goethe erzählte auf einer Spazierfahrt mit wahrem Vergnügen von seinen früheren Zwistigkeiten mit Kotzebue, Böttiger und Konsorten. Er rezitierte sogar einige höchst drollige Epigramme und sagte: ‚Ich habe noch eine Menge solcher Dinge in Vorrat, aber ich behalte sie auf Lager, denn ich schrieb sie zu meinem Privatvergnügen, und rächte mich so im stillen für die Angriffe dieser Leute; ich will aber nicht die Öffentlichkeit mit meinen Privathändeln belästigen oder noch lebende Personen dadurch verletzen; was gut davon ist, wird sich irgend wann einmal ohne Bedenken benutzen lassen. Ich habe darin immer nur ein Mittel gesehen, meinem inneren Unwillen Luft zu machen, ohne andere in's Vertrauen zu ziehen, höchstens einmal einen guten Freund.“

Daß sich in Goethes Dichtung die Zeitung öfter erwähnt findet, ist bekannt, am bekanntesten ist der Anachronismus, wenn Frau Marthe zum Mephisto spricht: „Möcht's doch gern im Wochenblättchen lesen.“ Klärchen in Egmont ruft aus: „Egmont, von dem in allen Zeitungen steht“, in Clavigo: „Das Blatt wird seine Wirkung tun“; im „Bürgergeneral“: „Man liest's in allen Zeitungen.“ In den „Mitschuldigen“: „Und mit der Zeitung ist's ein ewiger Aufenthalt, / das Neueste was man hört ist immer monatsalt.“ Auch „der Diebs- und Zeitungsgott“ gehört in diesen Zusammenhang.

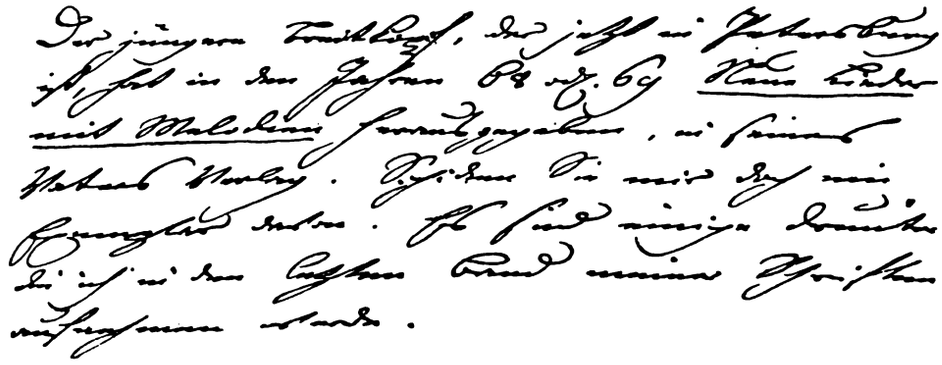
Fragen wir zum Schluß: Was hat Goethe uns Heutigen zum Thema Zeitung noch zu sagen? Goethe hat das schon zu seiner Zeit jahrhundertalte Lied von der Nützlichkeit und Wirksamkeit, aber auch von der Gefährlichkeit und Schändlichkeit der Zeitungen nachdrücklich bestätigt. An sich selbst hat Goethe die Macht der Zeitung über die Menschen empfunden. Fast gewaltsam hat er sich ihrem Einfluß zeitweise entzogen. Seine Stunden, sein Leben sollte nicht der leidigen Ephemere geopfert werden. Er übte und lehrte die Ökonomie des Zeitungslesens. Ihm war die Zeitung nicht lediglich ein Instrument der politischen Unterrichtung, sondern auch Gegenstand selbständiger Kritik und vergleichender Betrachtung. Schrankenlose Preßfreiheit hat er zurückgewiesen; und hat die Zeit seiner Skepsis nicht in Vielem Recht gegeben? Eben in diesem Goethejahr 1932 haben Parlamentarismus und Pressefreiheit so eigenartige Ergebnisse gezeitigt, daß Goethes Stellung zur Zeitung nicht leichthin als altväterisch abgetan werden kann. Über den Nichtigkeiten und Streitigkeiten des Tages die großen Zusammenhänge und Gemeinsamkeiten nicht zu vergessen, das ist die Lehre, die Goethe mit besonderer Eindringlichkeit auch im Hinblick auf die Presse ausgesprochen hat.

Digitized by Google

GLOSSEN

EIN NEUER GOETHE-BREITKOPF-FUND

Die in den Mitteilungen des Verlags Breitkopf & Härtel-Leipzig schon mehrfach behandelten „Goetheana aus dem Hause Breitkopf" haben eine Bereicherung dadurch erfahren, daß ein eigenhändiger Brief Goethes vom 23. Januar 1790 für das Archiv des Hauses erworben werden konnte, worin Goethe seine von Bernhard Theodor Breitkopf in Melodien gesetzten „Neuen Lieder" erwähnt. Der Brief selbst, der anscheinend an den Verleger Göschen gerichtet war, enthält eine kurze Notiz, die Drucklegung des Tasso betreffend; auf einem beigefügten schmalen Zettelchen aber, das wir hier im Faksimile wiedergeben, bittet Goethe um ein Exemplar dieser seiner Jugendgedichte, da er einige davon in den letzten Band seiner Schriften aufnehmen will – ein neuer authentischer Beweis dafür, daß er diese Gedichte selbst nicht mehr besaß, und daß sie also tatsächlich nur durch den Druck mit Breitkopfs Melodien der Nachwelt erhalten worden sind.



Als eines der wenigen Dokumente aus frühester Zeit wurden die „Neuen Lieder" zum Goethejahr 1932 in einer für den praktischen Gebrauch bestimmten Neuausgabe vorgelegt unter dem Titel: „Goethes Leipziger Liederbuch" in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf 1769 für eine Singstimme und Klavier, neubearbeitet von Günter Raphael (E. B. 5540 RM. 3.—; Geschenkausgabe in Ganzleinenband, 50 numerierte Exemplare auf holländisch Bütten, RM. 8.—) Der um 1770 entstandene Band enthält zwanzig Gedichte aus Goethes Leipziger Studentenzeit, die das wechselnde Empfinden ihres Urhebers in jenen Jahren charakteristisch widerspiegeln.

DIE SAMMLUNG KIPPENBERG IN LEIPZIG

In einer freundlichen, von Glyzinen und Efeu umrankten Villa in Leipzig-Gohlis ist die Sammlung Kippenberg über alle Räume verbreitet. So steht sie als ein Teil von Anton Kippenbergs Lebenswerk da, immer anscheinend abgeschlossen und doch dank der Gunst des Geschickes und der zugreifenden Liebe des Sammlers von Jahr zu Jahr wachsend, unsichtbar in die Gruppen Goethe, Faust, Werther, Goethes Familie, Eckermann, Zelter, der weitere Goethekreis, das weimarische Fürstenhaus, Alt-Weimar, die anderen Goethe-Stätten und die Silhouette geschieden. Der Katalog der Sammlung, der zum ersten Male im Jahre 1913 in einem Bande erschien und 5215 Nummern verzeichnete, ist in der zweiten, 1928 erschienenen Ausgabe mit 8244 Nummern und einem erschöpfenden mehrteiligen Register zu einem dreibändigen Werke angewachsen, das man mit Recht ein Kompendium der Goethezeit genannt hat. Der Zuwachs soll später in einem vierten, abschließenden Bande verzeichnet werden.

In den nahezu 150 Goethe-Handschriften, von den ersten Schreib- und Übersetzungsarbeiten an bis zu der Niederschrift des Schluß-Chores aus dem zweiten Teil des Faust wird die große Linie von Goethes Leben und Schaffen beispielhaft sichtbar.

Eine stattliche Sammlung von Bildnissen, Originalen und graphischen Blättern, in den verschiedensten Techniken führt uns Goethes äußere Gestalt in allen Lebensaltern vor Augen.

Selbstverständlich ist, daß die Werke Goethes in größter Vollständigkeit in allen ihren mannigfaltigen deutschen und fremdländischen Ausgaben bis zum Tode des Dichters vereinigt sind. Unermeßlich scheint der geistige Raum von Goethes Welt, wenn wir vor den Regalen mit den Büchern stehen, die in dem magischen Umkreis seiner Persönlichkeit entstanden sind.

Der historische Faust und der Faust der Sage und Dichtung: beide haben ersichtlich die ganze Liebe des Sammlers erfahren. Aus dem Leben des Georgius Sabellicus Faustus junior führen die sogenannten Faustsplitter zur ersten romanhaften Fassung der Faustsage in dem Spiesschen Faustbuch vom Jahre 1587. Die Volksbücher mit ihren Übersetzungen, das Volksschauspiel und Puppenspiel, der Famulus Wagner, die mit der Faustsage zusammenhängenden und mit ihr verwandten Sagen, die bedeutendsten dichterischen Behandungen der Faustsage vor und nach Goethe, Goethes Faust selbst mit seinen vielen Drucken, Übersetzungen, Bearbeitungen und der Literatur über ihn: aus allen diesen Bezirken ist eine Bibliothek ent-

Digitized by Google

Johann Gottlob Immanuel Breitkopf

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

Von

Deutſcher Baukunſt

D. M.

ERVINI A STEINBACH.

1773.

Titelblatt der Erstausgabe 1773

Klischee: Insel-Verlag

West = oestlicher

Divan.

von

GOETHE.

Stuttgard,

in der Cottaischen Buchhandlung

1819.

Gestochenes Titelblatt der Erstausgabe 1819

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

Titelblatt der Erstausgabe 1774

Klischee: Insel-Verlag

Die Leiden
des
jungen Werthers.

Erster Theil.

Leipzig,
in der Weygandschen Buchhandlung.
1774.

Die Leiden

des

jungen Werther.

Neue Ausgabe,
von dem Dichter selbst eingeleitet.

Leipzig,
Weygandsche Buchhandlung.

1825.

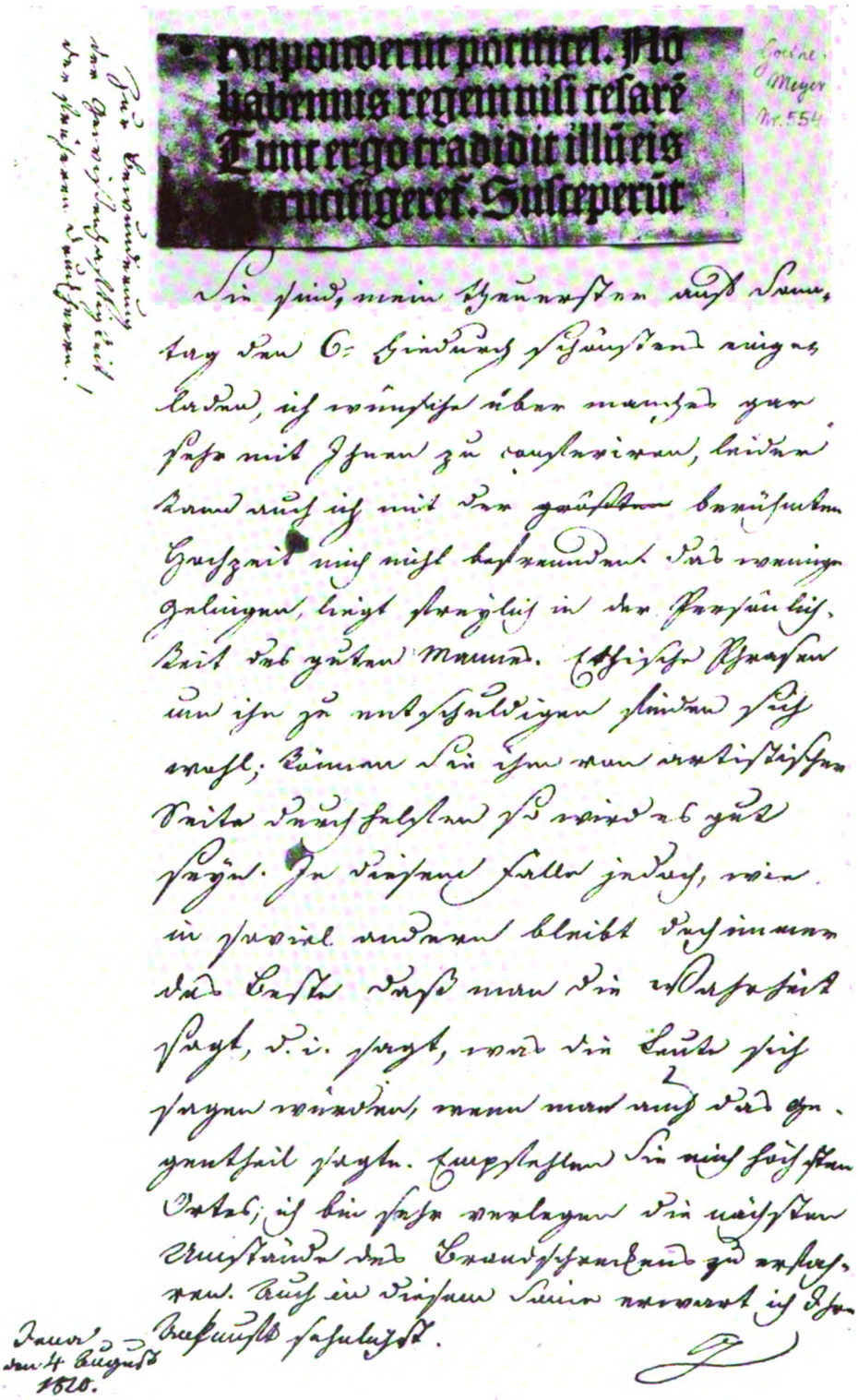
Titelblatt der Jubelausgabe 1825

Klischee: Insel-Verlag

Digitized by Google

„Zur Bewunderung der Gewissenhaftigkeit der früheren Druckherrn“ schrieb Goethe neben den Ausschnitt aus einem frühen Druckwerk, den er einem Briefe an Meyer voranstellte (4. August 1820). Erstmalige Veröffentlichung des Briefes nach dem Original mit Genehmigung des Goethe-Schiller-Archivs in Weimar. Abgedruckt in M. Heckers Ausgabe des Briefwechsels mit Meyer, Schriften d. Goethe-Gesellschaft, Bd. III

Die Herkunft des Ausschnittes ist nicht sicher zu bestimmen. Die Typen ähneln sehr denen von Johann Prüss-Straßburg (Type 9, GfT. Tafel 1363).



Digitized by Google

standen, die eine lange Wand für sich beansprucht. Auch im Bilde finden Faustsage und Faustdichtung die mannigfaltigste Spiegelung.

Was Werther für seine Zeit bedeutet hat, das sehen wir aus dem Umfang der ihm gewidmeten Abteilung. Zeichnungen, Stiche und Bücher führen uns in großer Zahl die Dichtung und ihre Aufnahme bei den Zeitgenossen vor Augen.

Von Goethe gelangen wir zu Goethes Familie, einer Abteilung, die vom Ururgroßvater über Großvater, Eltern und Schwester hinweg zur Gattin, zum Sohn, zu der Schwiegertochter und den Enkeln führt.

Der durch das Jahrbuch der Sammlung Kippenberg nach und nach teilweise gehobene Schatz der zahlreichen Handschriften von Personen des Goethekreises ist nur anzudeuten; ihre Porträts sind zu einer Sammlung im Kleinen angewachsen, ihre Werke bilden eine Bibliothek für sich.

Eine fast unübersehbare Reihe zeitgenössischer, meist handkolorierter Stiche führt in lebendigster Anschauung die Stätten vor Augen, auf denen Goethe in den verschiedensten Epochen seines Lebens längere oder kürzere Zeit geweilt hat: neben Weimar und Thüringen, vor allem Frankfurt, Leipzig, Rhein, Main und Neckar, die böhmischen Bäder, die Schweiz, und nicht zuletzt Italien.

Das plastische Werk von zeitgenössischen Darstellungen Goethes und der Persönlichkeiten seiner Umwelt hat im Lauf der Jahre einen ungeahnten Zuwachs vorwiegend von Schöpfungen Martin Gottlieb Klauers – von ihm sind 22 Büsten, darunter 5 Goethe-Büsten in der Sammlung vereinigt – erfahren. Aus den Medaillen und Plaketten, die außer für Weimar und sein Fürstenhaus nur bis zum Jahre 1832 gesammelt wurden, könnte ein Kabinett geschaffen werden, in dem eine Sammlung von Tassen und Tellern mit Ansichten hauptsächlich Weimars und seiner Umgebung eine besondere Anziehungskraft ausüben würde.

Ganz einzigartig in ihrem Umfang ist die Abteilung Weimar, geschieden in „Das Weimarische Fürstenhaus“ und „Alt-Weimar“. Man muß schon in Weimar selbst sich umsehen, um ermessen zu können, was hier an Handschriften, Bildern, Büsten, Medaillen und Drucken vorhanden ist. Die nächste Umwelt Goethes wird lebendig: sein Haus am Frauenplan, sein Gartenhaus, alle Schauplätze, die hundertmal sein Fuß betrat, vor allem der Park.

Infolge ihrer vielfachen Anwendung ist auch die Silhouettenkunst ein charakteristisches Zeichen der Goethezeit geworden. Ihr hat Anton Kippenberg viel Neigung und Sammelfleiß gewidmet, die schließlich in einer sorgfältigen Studie „Die Technik der Silhouette“ ihren Ausdruck fanden.

So sind in dieser Sammlung die Ausstrahlungen des Goethischen Geistes wie in vielen Spiegeln aufgefangen; sie ist mit dem Namen und Werke Goethes verwachsen und ein Abbild seiner Wirkung in die Nähe und in die Ferne.

Die Ausstellung, die in den zehn Sälen der Preußischen Akademie der Künste in Berlin am Pariser Platz im Frühjahr des Jahres 1932 veranstaltet wurde, hat erwiesen, daß dieses Werk Anton Kippenbergs seiner Tiefe und Breite nach über das Maß einer Sammlung im üblichen Sinne des Wortes weit hinausgewachsen ist, und hat schon den Grundriß zu einem künftigen Museum festgelegt. *H.*

YNGVE BERG'S

TUSCHZEICHNUNGEN ZU DEN RÖMISCHEN ELEGIEN

Bereits 1929 war im Verlag Albert Bonnier in Stockholm eine Übersetzung der Römischen Elegien ins Schwedische von Allan Bergstrand erschienen, geschmückt mit Wiedergaben von Tuschzeichnungen von Ingve Berg. Diese erste und einzige wahrhaft gelungene Illustration der Dichtung erregte allenthalben Aufsehen. Der Künstler hatte den Stimmungsgehalt der Elegien so vortrefflich ins Illustrative übersetzt, daß der Wunsch rege werden mußte, die Originalzeichnungen für dauernd in Deutschland zu haben. Dieser berechtigte Wunsch ging in Erfüllung, als schwedische Freunde des Frankfurter Goethemuseums diesen mit Ingve Bergs Blättern ein Geschenk machten, die nun für die Dauer im Römischen Zimmer des neuen Frankfurter Goethemuseums ausgestellt bleiben. Ernst Beutler hat darüber im Goethekalender der Dieterichschen Verlagsbuchhandlung zu Leipzig, Jahrgang 1933, ausführlich berichtet und die schönen Worte mit zum Abdruck gebracht, die der Vertreter Schwedens bei der Übergabe der Blätter sprach. Dank dem Entgegenkommen des Frankfurter Goethemuseums und des Verlags können wir einige der Blätter in Autotypiewiedergabe unserem Jahrbuch beifügen.

„Die Geschichte der Illustrationen Goethescher Werke, schreibt Ernst Beutler, ist kein Ruhmesblatt der deutschen Malerei. Wer sich dessen noch nicht bewußt war, dem haben es die Goetheausstellungen des Vorjahres gelehrt. Ob es sich nun um Ramberg oder Neureuther, Riepenhausen, Naeke, Retzsch oder Seibert handelt, der Eindruck bleibt meist ziemlich dürftig und unerfreulich. Um so dankbarer wird man es begrüßen, daß uns jetzt für die Römischen Elegien in dem Werk von Ingve Berg eine Reihe von zwanzig lavierten Tuschzeichnungen, zu jeder Elegie jeweils ein Blatt, vorliegt, die das Entzücken aller Freunde dieser Dichtung sind.“

Digitized by Google

REGISTER

Aretin, v. 15
Behrisch 12
Berg, Ingve 37
Bewick, Thomas 25
Boie 13
Boisserée ..... 22ff.
Breitkopf 11
Bucher, Carl 12
Buri 5
Carlyle 18
Cornelius 17
Cotta 17
Delacroix ..... 20ff.
Dietrich 6
Dürer 14. 15. 16ff. 26
Everdingen 6
Flachsland, C. 13. 14
Fleischer, J. G. 14
Füssli 6
Geyser 11
Goethe (Alterszeichnungen) ... 5
Goethe (Buch und Schrift) ....38ff.
Goethe (Holzschnitt) .....25ff.
Goethe (Lithographie) .....15ff.
Goethe (Radierung) .....10ff.
Goethe (Zeichnung) ..... 5ff.
Goethe (Zeitung) .....30ff.
Goethe (Zensur) 31
Goerres 32
Gotter 13
Gubitz 29
Hackert, Philipp 6. 7
Hegel 30
Herder 10. 13
Jakobi, F. H. 15
Kaaz 6
Kippenberg, A. 36
Kniep 5. 7
Kobell d. Ä. 6
Koetschau 13
Kraus, G. M. 6
Lavater 6. 14
Lieber 6
Menzel 20
Merck 26
Meyer, Heinrich 5. 6. 16
Müller, H. 23
Müller, Maler 6
Müllner 32
Neureuther, E. N. .....17ff.
Oeser, Adam Fr. 5. 10
Oken 34
Pappenheim, J. v. 35
Parthey 11
Piloty 22
Raphael 6
Rembrandt 6
Schellenberg 14
Schlegel, A. W. 27
Schönkopf, Käthchen 12
Scholl, J. B. 24
Schuetz 5
Senefelder 15. 22
Soret ..... 30. 22ff.
Stein, Charl. von 6. 7. 9. 14
Stock, D. 11
Strixner, J. N. ..... 15. 16ff.
Thiele, Alexander 6. 12
Tischbein 6. 7
Unger .....27ff.
Verschaeffelt 5
Zeller, J. G. 19

SATZ UND DRUCK VON POESCHEL & TREPTE · PAPIER VON FERDINAND FLINSCH
BUCHBINDERARBEITEN AUSGEFÜHRT VON DER GROSSBUCHBINDEREI FRITZSCHE-HAGER AG
SÄMTLICH IN LEIPZIG

Digitized by Google

SONDERBEILAGE

GOETHE UND DAS BUCH

EIN KLEINES LEXIKON

AUS: ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE UND GEBRAUCHSGRAPHIK
SONDERHEFT »GOETHE IN DER BUCHKUNST DER WELT« 1932 · HEFT 11/12

Digitized by Google

Digitized by Google

Goethe und das Buch

Ein kleines Lexikon

ZUSAMMENGESTELLT
VON DR. HANS H. BOCKWITZ

Es wäre eine reizvolle Aufgabe und ein nützliches Unternehmen zugleich, einmal lexikographisch alles das zu verarbeiten, was Goethe über Buch und Schrift, Buchgewerbe und graphische Künste, Buchhandel, Presse und Zeitungswesen gesagt und geschrieben hat. Ein solches Unternehmen würde allerdings bei der Fülle der Aussprüche immerhin einen gewissen Umfang beanspruchen und so mag bei beschränktem Raum das, was hier geboten wird, als bescheidener Versuch hingenommen werden, über dessen Mängel und Lückenhaftigkeit man um so eher hinwegsehen möge, als dieses „Kleine Lexikon" nicht für Goethe-Philologen zu kritischem Studium, sondern für Bücherfreunde zu heiterem Genuß bestimmt ist. Als Quellen kamen außer Goethes Werken, Briefen und Gesprächen eine Reihe von Arbeiten in Betracht, die sich mit Teilgebieten befassen und Goethes vielfältige Verbundenheit mit den graphischen Künsten und dem Buchgewerbe im weitesten Sinne behandeln; es sei aus jüngster Zeit nur erinnert an die Forschernamen Witkowski, Vaternahm, Hünich, von Biedermann, Sondheim für die Beziehungen Goethes zum Buchhandel und Buchgewerbe, und an Brandt, Drost, Wahl, Federmann für seine Anteilnahme an den graphischen Künsten.
In allen diesen verdienstlichen Studien und Untersuchungen finden sich zahlreiche Hinweise, die dankbar benutzt wurden und wer eine weitergehende Orientierung wünscht, sei nachdrücklich auf sie hingewiesen.

ABC-Buch: des fünfjährigen Goethe

Laut Eintrag in das Haushaltungsbuch des Vaters Goethe wurde am 14. Februar 1754 ein ABC-Buch mit Sprüchen Salomonis für 12 Kreuzer gekauft, aus dem Goethe in der Spielschule der Frau Hoff lesen lernte.

Amman, Jost: Holzschneider des 16. Jahrh.

„Gab zu einer lateinischen metrischen Übersetzung des Reineke Fuchs kleine allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vorteil verschafft, von der naivsten Tierbewegung bis zu einer übertriebenen fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen." (Erste Ausg. 1574.)

Aus: *Skizzen zu Castis Fabelgedicht, Die redenden Tiere, 1817.*

Bibel: ihr Nutzen und Schaden

„Man streitet viel und wird viel streiten über Nutzen und Schaden der Bibelverbreitung. Mir ist klar: schaden wird sie wie bisher, dogmatisch und phantastisch gebraucht, nutzen wie bisher, didaktisch und gefühlvoll aufgenommen."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1826.*

Bibel: ihre ewige Wirksamkeit

„Deshalb ist die Bibel ein ewig wirksames Buch, weil, so lange die Welt steht, niemand auftreten und sagen wird: Ich begreife es im Ganzen und verstehe es im Einzelnen. Wir aber sagen bescheiden: Im Ganzen ist es ehrwürdig und im Einzelnen anwendbar."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1826.*

Bibel: ihre Schönheit

„Ich bin überzeugt, daß die Bibel immer schöner wird, je mehr man sie versteht, das heißt, je mehr man einsieht und anschaut, daß jedes Wort, das wir allgemein auffassen und besonders auf uns anwenden, nach gewissen Umständen, nach Zeit- und Ortsverhältnissen einen eigenen, besonderen, unmittelbar individuellen Bezug hat."

Aus: *Wilhelm Meister.*

Bibliothekare: was von ihnen verlangt wird

Die spätere Königin von Württemberg (eine russische Großfürstin), sah in der Weimarer Bibliothek malebarische Dokumente, die der Bibliothekar nicht lesen konnte. „Ein Bibliothekar und versteht nicht Malebarisch" rief sie aus; wozu Goethe bemerkt: „Als ob ein Bibliothekar alle Sprachen der Welt verstehen sollte."

Bericht von J. S. Grüner in Eger, 1821.

Bibliotheken: und Irrtum

„Der Irrtum gehört den Bibliotheken an, das Wahre dem menschlichen Geiste; Bücher können sich durch Bücher vermehren,

Digitized by Google

indessen der Verkehr mit lebendigen Urgesetzen dem Geiste gefällt, der das Einfache zu erfassen weiß, das Verwirklichte sich entwirrt und das Dunkel sich aufklärt."

Zu Eckermann, 1830.

Bibliotheken: ein Gesamtkatalog der Weimarer und Jenaer Bibliotheken

„Billig ziehen nun auch die Bibliotheken unsere Aufmerksamkeit auf sich. Wir haben ihrer viere ... deren virtuale Vereinigung aber man wünscht ... eine so schöne Idee der Ausführung näherzubringen würde schon allein einer literarischen Sozietät Beschäftigung geben können. Ein Blick auf die Privatbibliotheken würde dabei nicht versäumt werden."

Aus: *Vortrag Goethes in der Freitagsgesellschaft, 1795.*

Bibliotheken: ein großes Kapital

(In Bibliotheken) „fühlt man sich wie in der Gegenwart eines großen Kapitals, das geräuschlos unberechenbare Zinsen spendet." *Annalen, 1801.*

Breitkopf, J. G. J.: und seine Bibliothek

„Von einer schönen Bibliothek, die sich meistens auf den Ursprung der Buchdruckerei und ihr Wachstum bezog, erlaubte er (J. G. J. Breitkopf) mir den Gebrauch, wodurch ich mir in diesem Fache einige Kenntnisse erwarb."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Broschur: und Inhalt

„... wir aber broschieren jetzt alles und haben nicht leicht vor dem Einband noch seinem Inhalte Respekt." *Maximen.*

Buch: und Leben

„Es müßte schlimm zugehen, wenn ein Buch unmoralischer wirken sollte als das Leben selber, das täglich der skandalösen Szenen im Überfluß, wo nicht vor unsern Augen, doch vor unsern Ohren entwickelt. Selbst bei Kindern braucht man wegen der Wirkungen eines Buches oder Theaterstücks keineswegs so ängstlich zu sein. Das tägliche Leben ist, wie gesagt, lehrreicher als das wirksamste Buch."

Zu Eckermann, 1830.

Buchausstattung: unerfreuliche

„Ich kann nicht sagen, daß der Anblick der drei Exemplare meiner Schriften ... mir großes Vergnügen verursacht hätte. Das Papier scheint eher ein gutes Druckpapier als Schreibpapier, das Format schwindet beim Beschneiden gar sehr zusammen, die Lettern scheinen stumpf, die Farbe ist wie das Papier, ungleich, so daß die Bände eher einer ephemeren Zeitschrift als einem Buche ähnlich sehen, das doch einige Zeit dauern sollte. Von ohngefähr war ein Exemplar der Himburgschen Ausgabe hier, welches gegen jene wie einem Dedikationsexemplare ähnlich sah."

An Göschen, nach Übersendung der Ausgabe der Gesammelten Werke, 1787.

Buchausstattung: vollendete

„Wenn ich die französische Übersetzung meines Faust in einer Prachtausgabe vor mir liegen sehe, so werd' ich erinnert an jene Zeit, wo dieses Werk ersonnen, verfaßt und mit ganz eigenen Gefühlen niedergeschrieben worden. Den Beifall, den es nah und fern gefunden, und der sich nunmehr auch in typographischer Vollendung ausweist, mag es wohl der seltenen Eigenschaft schuldig sein, daß es für immer die Entwicklungsperiode eines Menschen-Geistes festhält ... Seh' ich nun gar ein Folioformat, Papier, Lettern, Druck, Einband, alles ohne Ausnahme bis zum Vollkommenen gesteigert, so verschwindet mir beinahe der Eindruck, den das Werk sonst auch alsdann noch auf mich aus übte, wenn ich es nach geraumer Zeit wieder einmal vor mich nahm."

Rez. der Faust-Übersetzung von Stapfer 1828.

Buchbinder: Meisterstück der weimarer

„Das Meisterstück, das man von ihnen verlangt, um in die Gilde aufgenommen zu werden, ist keineswegs ein hübscher Einband nach dem neusten Geschmack. Nein, weit entfernt; es muß noch immer eine dicke Bibel in Folio geliefert werden, ganz wie sie vor zwei bis drei Jahrhunderten Mode war, mit plumpen Deckeln und in starkem Leder. Die Aufgabe ist eine Absurdität. Aber es würde dem armen Handwerker schlecht gehen, wenn er behaupten wollte, seine Examinatoren wären dumme Leute."

Zu Eckermann, 1823

Buchbinderarbeiten: von Karl Lehmann

„Wenn typographisch allgemach die Bücher sich steigern, darf wohl auch der Buchbinder ehrenvoll als Künstler hervortreten. Und wie auf der Kupferplatte sich der Drucker nennt, wenn er aus der Masse der Handwerker sich auszuzeichnen den Mut hat, so finden wir neuerlich den Buchbinder, sich entweder bescheiden inwendig auf kleiner Etikette oder zuversichtlicher außen am unteren Rande des Rückens mit goldenen Buchstaben anmeldend. Daher zeigt sich denn an dem Saum des Prachtbandes unseres Faust der Name Simier, relieur du Roi, in Goldschrift gar zierlich aufgedruckt. Von Obgenanntem, sorgfältig und geschmackvoll arbeitenden Landsmanne haben wir mehreres zur Hand, was mit englischen und französischen Einbänden gar wohl wetteifern könnte, und wir finden den inwendig beigefügten Namen um so schicklicher, als der Arbeiter dadurch sich selbst das Zeugnis gibt, er habe nicht allein schon längst Gutes geleistet, sondern auch künftig dürfe man seiner Firma das beste Zutrauen gönnen."

Aufsätze und Rezensionen, 1828.

Buchdruck: der Inkunabelzeit

„Zur Bewunderung der Gewissenhaftigkeit der früheren Druckherren" schrieb Goethe unter einen vierzeiligen Ausschnitt aus einer Inkunabel, den er einem Briefe an Meyer voranstellte.

An Meyer, 4. XI. 1820.

Buchdruck: um seiner selbst willen?

„Ich war gewohnt, ein Gemälde und einen Kupferstich nur anzusehen, wie die Buchstaben eines Buches. Ein schöner Druck gefällt wohl; aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen?"

Aus: *Bekenntnisse einer schönen Seele (1777).*

Buchdruck: was ihm zu verdanken ist

„Wir verdanken dem Bücherdruck und der Freiheit desselben undenkbares Gute und einen unübersehbaren Nutzen; aber noch einen schöneren Nutzen, der zugleich mit der höchsten Zufriedenheit verknüpft ist, danken wir dem lebendigen Umgang mit unterrichteten Menschen und der Freimütigkeit dieses Umgangs."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Buchdruck: zuviel des Guten

„Es wird so entsetzlich viel gedruckt, daß man weder Vernünftiges noch Unvernünf-

Digitized by Google

tiges hört, was man nicht soeben gelesen hätte."

An Meyer, 20. V. 1820.

Buchdruckerkunst: ihre Weltbedeutung

„Die Buchdruckerkunst ist ein Faktum, von welchem ein zweiter Teil der Welt- und Kunstgeschichte datiert, welcher von dem ersten ganz verschieden ist; daher wir auch mit Folgerungen aus dem ersten auf den zweiten Teil nicht mehr auskommen."

Zu J. Ch. Lobe (Komponist). Juli 1820.

Buchhändler: alle des Teufels

„Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben."

Zu Friedrich von Müller, 1829.

Buchhandel: dem Käsehandel vergleichbar

„Einem Käsehandel vergleicht er eure Geschäfte?
Wahrlich, der Kaiser, man sieht's, war auf dem Leipziger Markt."

Aus: *Xenien.**)

Bücher: als neue Bekanntschaften

„Es geht uns mit Büchern wie mit neuen Bekanntschaften, die erste Zeit sind wir hochvergnügt, wenn wir im allgemeinen Übereinstimmung finden, wenn wir uns an irgendeiner Hauptseite unserer Existenz freundlich berührt fühlen; bei näherer Bekanntschaft treten alsdann erst die Differenzen hervor, und da ist dann die Hauptsache eines vernünftigen Betragens, daß man nicht, wie etwa in der Jugend geschieht, sogleich zurückschaudere, sondern daß man gerade das Übereinstimmende recht festhalte und sich über die Differenzen vollkommen aufkläre, ohne sich deshalb vereinigen zu wollen."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1825.*

Bücher: und kritische Bewertung

„Ein Buch, das eine große Wirkung gehabt, kann eigentlich gar nicht mehr beurteilt werden. Die Kritik ist überhaupt eine bloße Angewohnheit der Modernen."

Zum Kanzler F. v. Müller, 1822.

*) Josef II. hatte geäußert: „Um Bücher zu verkaufen braucht es keine mehrere Kenntnis als wie um Käs zu verkaufen: nämlich ein jeder muß sich die Gattungen von Büchern oder Käs enschaffen, die am mehrsten gesucht werden."

Bücher: und Schulweisheit

„Dicke Bücher, vieles Wissen,
Huh, was werd ich lernen müssen.
Will's nicht in den Kopf mir gehen,
Mag es nur im Buche stehen."

Widmung in ein englisches Wörterbuch für Ottilie von Goethe, 23. X. 1824.

Bücher: als Träger des Geistes

„Wie wunderbar ist es und angenehm, die Seele eines Abgeschiedenen und seine innersetn Herzlichkeiten offen auf diesem oder jenem Tisch liegen zu finden."

An Frau von Stein, 1784.

Bücher: Verfasser-Eitelkeit

„Gewisse Bücher scheinen geschrieben zu sein, nicht, damit man daraus lerne, sondern damit man wisse, daß der Verfasser etwas gewußt hat."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1821.*

Bücher: was zu ihrem Verständnis nötig

„Jedes gute Buch, und besonders die der Alten, versteht und genießt niemand, als wer es supplieren (ergänzen) kann. Wer etwas weiß, findet unendlich mehr in ihnen als derjenige, der erst lernen will."

Bücher: von bleibendem Wert

„Wer hat es nicht erfahren, daß die flüchtige Lesung eines Buches, das ihn unwiderstehlich fortriß, auf sein ganzes Leben den guten Einfluß hatte und schon die Wirkung entschied, zu der Wiederlesen und ernstliches Betrachten in der Folge kaum mehr hinzutun kann."

Aus: *Italienische Reise.*

Bücher: ihr problematischer Wert

„Was auch als Wahrheit oder Fabel
In tausend Büchern dir erscheint,
Das alles ist ein Turm zu Babel,
Wenn es die Liebe nicht vereint."

Aus: *Zahme Xenien, 1805.*

„Es gibt Bücher, durch welche man alles erfährt und doch zuletzt von der Sache nichts begreift."

Aus dem Nachlaß.

„Nicht aus Büchern, sondern durch lebendigen Ideenaustausch, durch heitere Geselligkeit müßt ihr lernen."

Zu Gräfin Julie v. Egloffstein 6. III. 1818.

Bücher: aus denen wir lernen

„Eigentlich lernen wir nur von Büchern, die wir nicht beurteilen können. Der Autor eines Buches, das wir beurteilen können, müßte von uns lernen."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1826.*

Bücher: habent sua fata

„Auch Bücher haben ihr Erlebtes, das ihnen nicht entzogen werden kann."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1824.*

Bücher: was man aus ihnen nicht erfährt

„Wem die Welt nicht unmittelbar eröffnet, was sie für ein Verhältnis zu ihm hat, wem sein Herz nicht sagt, was er sich und andern schuldig ist, der wird es wohl schwerlich aus Büchern erfahren, die eigentlich nur geschickt sind, unseren Irrtümern Namen zu geben."

Aus: *Wilhelm Meister.*

Bücher: willkommene

„Deswegen sind Bücher willkommen, die uns sowohl das neu empirisch Aufgefundene als die neubeliebten Methoden darlegen."

Aus dem Nachlaß.

Bücherlesen: und Beurteilen

„Man lese ein Buch und lasse es auf sich einwirken, gebe sich dieser Einwirkung hin, so wird man zum richtigen Urteil darüber kommen."

Zum Kanzler F. v. Müller, 1822.

Bücherleser: bleibt immer subjektiv

„Mit den Büchern ist es nicht anders.
Liest doch nur jeder
Aus dem Buch sich heraus, und, ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamiert sich das Fremde."

Aus: *Episteln, Erste Epistel.*

Bücherverleiher: auf Cuno in Karlsbad

„Heuer, als der Mai beflügelt
Wiegt in Tagen sich, den milden,
Seh' ich, was die Deutschen bilden
auch in Böhmen abgespiegelt.
Was du bringst im Heft und Bande
In Formaten groß und klein,
Sei es Heil dem guten Lande,
Mögen's reine Bilder sein."

Karlsbad, Mai, 1820.

Digitized by Google

Wir verdanken dem Bücherdruck
und der Freiheit desselben undenk-
bares Gute und einen unüberseh-
baren Nutzen; aber noch einen schö-
neren Nutzen, der zugleich mit der
höchsten Zufriedenheit verknüpft ist,
danken wir dem lebendigen Umgang
mit unterrichteten Menschen und
der Freimütigkeit dieses Umgangs.

Digitized by Google

Bücherwidmung: an Gräfin O'Donnell

„Die kleinen Büchlein kommen froh,
Der werten Dame sich zu bücken;
Doch Lieb' und Freundschaft auszudrücken
Bedürft' es ein in – Folio."

3. II. 1814.

Chodowiecki: seine Blätter sehr erwünscht

„Gehen Sie doch einmal zu Chodowiecki, und räumen Sie bei ihm auf, was so von alten Abdrücken seiner Sachen herumfährt. Schicken Sie mir's und stehlen ihm etwa eine Zeichnung. Es wird mir wohl, wenn ich ihn nennen höre, oder ein Schnitzel Papier finde, worauf er das Zeichen seines lebhaften Daseins gestempelt hat."

An A. L. Karsch, 11. 9. 1776.

Chodowiecki: sein Streben nach Schönheit

„Unser wackerer Chodowiecki hat schon manche Szenen der Unnatur, der Verderbnis, der Barbarei und des Abgeschmacks in so kleinen Monatskupfern dargestellt; allein was tat er? Er stellte dem Hassenswerten sogleich das Liebenswürdige entgegen. Szenen einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmäßigen Bildung, eines treuen Ausdauerns, eines gefühlten Strebens nach Wert und Schönheit."

Aus: *Die guten Weiber, 1800.*

Chodowiecki: sein Format

„Welcher Liebhaber besitzt nicht mit Vergnügen eine wohlgeratene Zeichnung oder Radierung unseres *Chodowiecki*? Hier sehen wir eine solche Unmittelbarkeit an der uns bekannten Natur, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Nur darf er nicht aus seinem Kreise, nicht aus seinem Format herausgehen, wenn nicht alle seiner Individualität gegönnten Vorteile sollen verloren sein."

Aus: *Antik und Modern, 1818.*

Chodowiecki: Grenzen seines Talents

„Chodowiecki ist ein sehr respektabler und wir sagen idealer Künstler. Seine guten Werke zeugen durchaus von Geist und Geschmack. Mehr Ideales war in dem Kreise, in dem er arbeitete, nicht zu fordern."

Aus dem Nachlaß.

„Es ging ihm (Kotzebue) wie Chodowiecki: die bürgerlichen Scenen gelangen auch diesem vollkommen, wollte er aber römische und griechische Helden zeichnen, so ward es nichts."

Zu Eckermann, 25. 10. 1823.

Delacroix, Eugène (1798–1863): seine Faust-Illustrationen in Goethes Urteil

„Herr *Delacroix*, ein Künstler, dem man ein entschiedenes Talent nicht ableugnet, dessen wilde Art jedoch, womit er davon Gebrauch macht, das Ungestüm seiner Konzeptionen, das Getümmel seiner Kompositionen, die Gewaltsamkeit der Stellungen und die Roheit des Kolorits keineswegs billigen will. *Deshalb aber ist er eben der Mann*, sich in den Faust zu versenken und wahrscheinlich Bilder hervorzubringen, an die niemand hätte denken können. Zwei Probedrucke liegen vor uns, die auf das Weitere begierig machen."

Bemerkungen Goethes zu einem von ihm übersetzten Artikel des „Globe", 1826.

„Herr Delacroix ist ein großes Talent, das gerade am Faust die rechte Nahrung gefunden hat. Die Franzosen tadeln an ihm seine Wildheit, allein hier kommt sie ihm recht zu statten. Er wird, wie man hofft, den ganzen Faust durchführen, und ich freue mich besonders auf die Hexenküche und die Brockenszenen. Man sieht ihm an, daß er das Leben recht durchgemacht hat, wozu ihm denn eine Stadt wie Paris die beste Gelegenheit geboten."

Zu Eckermann, 1826.

Druckfehler: siehe auch die Abhandlung:

„Hör-, Schreib- und Druckfehler" *1820.*

Druckfehler: lästige Überraschung

„Ich denke immer, wenn ich einen Druckfehler sehe, es sei etwas Neues erfunden."

Aus dem Nachlaß.

Druckfehler: welche Zumutung!

„Doch wie kann man Schriftstellern und ihren Freunden solche Bemühungen zumuten, so lange unsere Offizinen sich eines unverantwortlich vernachlässigten Druckes nicht schämen? In diesen zwei Bändchen sind 130 Druckfehler und sogenannte Verbesserungen angezeigt; wobei man höflichst bittet, solche vor dem Lesen des Buches abzuändern. Welche Zumutung!" *)

Aus: *Rez. in der Jenaischen allg. Lit Ztg.*

Druckfehler: abscheulich

„Hier folgt der Carneval, über dessen Druck ich höchst mißvergnügt bin. Ich habe diese kleine Schrift mit der größten Sorgfalt gearbeitet und ein sehr schön geschriebenes Exemplar zum Druck gesandt, nun sind die abscheulichsten Druckfehler in den paar Bogen, die ich gar nicht mehr ansehen mag. Herr Unger sollte den Eulenspiegel auf Löschpapier drucken und sich nicht anmaßen, schöne Lettern und schön Papier zu mißbrauchen." *)

An Joh. Fr. Reichardt, Komponist 1789.

Druckfehler: kategorische Abwehr

„Druckfehler bitte möglichst verhüten zu lassen."

An Unger, 4. XI. 1799.

Dürer: in Goethes sich wandelndem Urteil:

„Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener."

Aus: *Von deutscher Baukunst, 1772.*

„Sondern die Welt soll vor dir stehn
Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihr inner' Maß und Staendigkeit."

Aus: *Hans Sachsens poetische Sendung, 1776 (1. Fassung).*

„So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern,
Menschen und Grillen zugleich, unser gesundes Gehirn."

Aus: *Venetianische Epigramme, 1790.*

Zu den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians:

„Ich wünschte nicht gestorben zu sein, ohne sie (die von Strixner lithographierten Randzeichnungen) gesehen zu haben."

Zu Riemer, 1808.

„Man hätte mir so viel Dukaten schenken können, als nötig sind, die Platten (von Strixners Lithographien der Randzeichnungen Dürers) zuzudecken, und das Gold hätte mir nicht so viel Vergnügen gemacht als diese Werke."

An Fritz Jacobi, München, 7. III. 1808.

„In München wurden die Handzeichnungen Albrecht Dürers herausgegeben und man durfte wohl sagen, daß man erst jetzt

*) Es handelt sich um die beiden Bändchen von Reichardts „Vertrauten Briefen aus Paris", bei Vieweg in Braunschweig erschienen, 1804.

*) „Das römische Carneval" (neun Druckfehler enthaltend) wurde von Unger in einer Didot-Antiqua in Großquart auf schweizer Papier gedruckt und erschien in 250 Stücken in Kommission bei Ettinger in Gotha. Die Radierungen nach Originalen von Johann Georg Schütz stammen von Kraus.

Digitized by Google

das Talent des so hoch verehrten Meisters erkenne. Aus der gewissenhaften Peinlichkeit, die sowohl seine Gemälde als Holzschnitte beschenkt, trat er heraus bei einem Werke, wo seine Arbeit nur ein Beiwesen bleiben, wo er mannigfaltig gegebene Räume verzieren sollte. Hier erschien sein herrliches Naturell völlig heiter und humoristisch; es war das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindrucks."

Tag- und Jahreshefte, 1809.

„Weil Albrecht *Dürer* bei dem unvergleichlichen Talent sich nie zur Idee des Ebenmaßes der Schönheit, ja sogar nie zum Gedanken einer schicklichen Zweckmäßigkeit erheben konnte, sollen wir auch immer an der Erde kleben?"

„Albrecht *Dürern* förderte ein höchst innigstes realistisches Anschauen, ein liebenswürdiges menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände; ihm schadete eine trübe, form- und bodenlose Phantasie."

Aus dem Nachlaß.

Einband: sauber und zierlich

„Sauber und zierlich gebunden, wie man es in Leipzig versteht" wünschte sich Goethe die Exemplare von der *Jubelausgabe* seines Werther, 1824 von Weygand (dem Originalverleger) in Leipzig veranstaltet. (Erstausgabe 1774).

Farbe: und Form

„Das Gefühl für Formen, besonders schöne Formen, liegt viel tiefer. Die Freude an Farben, einzeln oder in Zusammenstimmung, empfindet das Auge als Organ und teilt das Behagen dem übrigen Menschen mit. Die Freude an der Form liegt in des Menschen höherer Natur, und der innere Mensch teilt sie dem Auge mit."

Farbe: Licht und Auge

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?"

Aus: *Farbenlehre, Entwurf, 1808.*

Farben: ihre Möglichkeiten

„In dem unendlich zarten Gefühl für Abschattierungen des Hellen und Dunkeln sowie der Farben liegt die Möglichkeit der Malerei."

Farben: Taten des Lichts

„Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genausten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken; denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinn des Auges besonders offenbaren will."

Aus: *Farbenlehre, Vorwort, 1808.*

Farben: zu fühlen und zu schmecken

„Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe so gar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde nur dadurch noch mehr betätigt. Auch zu schmecken ist sie. Blau wird alkalisch, Gelbrot sauer schmekken. Alle Manifestationen der Wesenheiten sind verwandt. Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist."

Aus dem Nachlaß.

Farbenfreude: allgemeines Empfinden

„Die Menschen empfinden im allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf."

Farbenlehre, Sinnlich-Sittliche Wirkung der Farbe, 1808.

Form: Stoff und Gehalt

„Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten."

Aus: *Maximen und Reflexionen.*

Form: Wert und Bedeutung

„Die Form will so gut verdauet sein als der Stoff; ja sie verdaut sich viel schwerer."

Aus dem Nachlaß.

Gedrucktes: wird rasch vergessen

„Was mein leichter Griffel entwirft, ist leicht zu verlöschen,
Und viel tiefer präget sich nicht der Eindruck der Lettern,
Die, so sagt man, der Ewigkeit trotzen. Freilich an viele
Spricht die gedruckte Kolumne; doch bald, wie jeder sein Antlitz,
Das er im Spiegel gesehen, vergißt, die behaglichen Züge,
So vergißt er das Wort, wenn auch von Erze gestempelt."

Aus: *Episteln, Erste Epistel.*

Geographie: Globen einst und jetzt

„Schon die schönen Globen, die mein Vater in seinem Bücherzimmer stehen hatte, gaben genugsam Auskunft über das, was vor 70, 80 Jahren von dem Erdkreise bekannt geworden, und ich wünschte wohl jene Weltkugel, die ich in meiner Kindheit so oft herumgedreht, neben der jetzigen zu sehen, um auf einmal den Reichtum des Aufklärens mir sinnlich vergegenwärtigen zu können."

Biographisches, ca. 1821.

Geographie: Landkarten einst und jetzt

„In alten Zeiten ist auf den Landkarten die afrikanische Wüste mit Abbildungen wilder Tiere bezeichnet. Heutzutage tut man dergleichen nicht; vielmehr ziehen es die Geographen vor, aus Charte blanche zu lassen."

Zu Eckermann, 1823.

Geschriebenes: soll ewig gelten

„Jede Zeile soll unsterblich
Ewig, wie die Liebe sein."

Aus: *Westöstl. Diwan, Uschk Nameh.*

Graphische Künste: in Goethes Leben

1758–61 Zeichenunterricht als Kind beim Zeichenmeister Eben. Nachzeichnen der Le Brunschen Charakterköpfe.
1766 Zeichenunterricht in Leipzig b. Oeser.
1767 Radier- und Holzschneideversuche bei Stock in Leipzig.
1768 Erste signierte Radierung Goethes nach Gemälde von Thiele.
1770 Goethe zeichnet das Porträt seiner Schwester (ca. 1770).
1772 Zeichen- und Radiertätigkeit in Darmstadt bei Merck.
1773 Porträtzeichnen. Goethe zeichnet seine Schwester (auf einen Korrekturbogen des Götz).
1774 Versuch in Öl zu malen.
1775 Goethe silhouettiert die Familie Wieland.
1775 Zeichnungen von der ersten Schweizer Reise.
1776 Goethe zeichnet Wieland.
1776 Goethe silhouettiert den Großherzog Carl August.
1777 Wartburgzeichnungen.
1779 Zweite Schweizer Reise: „Gezeichnet habe ich keine Linie."
1786/88 Italien-Reise, auf der über 1000 Zeichnungen entstehen.

Digitized by Google

1788 Modellierversuche in Rom.
1788 Verzicht auf den Beruf als bildender Künstler.

Graphische Künste: endgültige Absage 1788

„Vieles habe ich versucht, gezeichnet, in Kupfer gestochen,
Öl gemalt, in Ton hab ich auch manches gedrückt,
Unbeständig jedoch, und nichts gelernt noch geleistet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah':
Deutsch zu schreiben. Und so verderb ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff leider nur Leben und Kunst."

Aus: *Venetianische Epigramme, 1790.*

Graphisches Sammeln: ergötzlich

„Bei mir ist das Auge vorwaltend und ich ergötze mich höchlichst, wenn mir gelingt, in Auktionen und von Kunsthändlern ein Kupfer, Radierung oder Zeichnung zu erlangen; freilich muß es aus alter Zeit sein, denn die neueren bringen uns, auf ein oder die andere Weise, meist in Verzweiflung."

An Zelter, 27. III. 1830.

Graphologie: Wesen und Bedeutung

„Daß die Handschrift des Menschen Bezug auf dessen Sinnesweise und Charakter habe, und daß man davon wenigstens eine Ahnung von seiner Art, zu sein und zu handeln, empfinden könne, ist wohl kein Zweifel; sowie man ja nicht allein Gestalt und Züge, sondern auch Mienen und Tun, ja Bewegung des Körpers als bedeutend, mit der ganzen Individualität übereinstimmend anerkennen muß. Jedoch möchte wohl auch hierbei mehr das Gefühl als ein klares Bewußtsein stattfinden; man dürfte sich wohl darüber im einzelnen aussprechen, dies aber in einem gewissen methodischen Zusammenhang zu tun, möchte kaum jemand gelingen.

An K. B. Preusker, 1820.

Graphologie: mit Vorsicht zu genießen

„Und so bestärkte sich der Glaube, daß die Handschrift auf den Charakter des Schreibenden und seine jedesmaligen Zustände entschieden hinweise, wenn man auch mehr durch Ahnung als durch klaren Begriff sich und anderen davon Rechenschaft geben könne."

Aus: *Annalen 1809.*

Himburg, Cristian Friedrich brachte als zweiter (bald nach Heilmann in Biel) Goethes Werke in unberechtigtem *Nachdruck* erstmalig 1775–76 heraus, zum zweiten und dritten Mal 1777 und 1779. – Goethe bemerkt hierzu:

„Mit großer Frechheit wußte sich dieser unberufene Verleger eines solchen dem Publikum erzeigten Dienstes gegen mich zu rühmen und erbot sich, mir dagegen, wenn ich es verlangte, etwas Berliner Porzellan zu senden. Bei dieser Gelegenheit mußte mir einfallen, daß die Berliner Juden, wenn sie sich verheirateten, eine gewisse Partie Porzellan zu nehmen verpflichtet waren, damit die königliche Fabrik einen sicheren Absatz hätte. Die Verachtung, welche daraus gegen den unverschämten Nachdrucker entstand, ließ mich den Verdruß übertragen, den ich bei diesem Raub empfinden mußte. Ich antwortete ihm gar nicht, und indessen er sich an meinem Eigentum gar wohl behaben mochte, rächte ich mich im stillen mit folgenden Versen:

„Holde Zeugen süß verträumter Jahre
Falbe Blumen, abgeweihte Haare,
Schleier, leicht geknickt, verblichne Bänder,
Abgeklungner Liebe Trauerpfänder,
Schon gewidmet meines Herdes Flammen,
Rafft der freche Sosius*) zusammen,
Eben als wenn Dichterwerk und Ehre
Ihm durch Erbschaft zugefallen wäre;
Und mir Lebenden soll sein Betragen
Wohl am Tee- und Kaffeetisch behagen?
Weg das Porzellan, das Zuckerbrot!
Für die Himburgs bin ich tot."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

In den „Zahmen Xenien" und an Frau von Stein, 1779, lauten die Verse schärfer:

Auf Chr. F. Himburg.

„Langverdorrte, halbverweste Blätter vorger Jahre,
Ausgekämmte, auch geweiht' und abgeschnittne Haare,
Alte Wämser, ausgetretene Schuh und schwarzes Linnen
(Was sie nicht ums leidge Geld beginnen!)
Haben sie für bar und gut
Neuerdings dem Publikum gegeben.
Was man andern nach dem Tode tut,
Tut man mir bei meinem Leben. [Brot,
Doch ich schreibe nicht um Porzellan noch
Für die Himburgs bin ich tot."

*) Sosius, Buchhändler im alten Rom.

Heilmannsche Buchhandlung, Biel brachte als erste im *Nachdruck* „Des Herrn Goethe sämtliche Werke" 1775–76 heraus.

Hör-, Schreib- und Druckfehler:

„Den Sprachgelehrten ist es längst bekannt, daß bei Verbesserung alter Manuskripte manchmal bemerkt wird, daß solche diktiert worden und daß man daher auf Hörfehler, woraus Schreibfehler entstanden, aufmerksam zu sein Ursache habe." „... An Hörfehlern aber ist der Diktierende gar oft selbst schuld."

„Über diese Mängel hat niemand mehr Ursache nachzudenken als der Deutsche, da in wichtigen Werken, aus denen wir uns belehren sollen, gar oft stumpfe, nachlässige Korrektoren, besonders bei Entfernung des Verfassers vom Druckort, unzählige Fehler stehen lassen, die oft erst am Ende eines zweiten und dritten Bandes angezeigt werden."

„Da nun die werte deutsche Nation, die sich mancher Vorzüge zu rühmen hat, in diesem Punkt leider allen übrigen nachsteht, die sowohl in schönen, prächtigen Druck, als, was noch mehr wert ist, in einen fehlerfreien, Ehre und Freude setzen, so wäre doch wohl der Mühe wert, daran zu denken, wie man einem solchen Übel durch gemeinsame Bemühung der Schreib- und Drucklustigen entgegenarbeitete."

„Mögen einsichtige Druckherrn über die sie so nah angehende Angelegenheit in unseren viel gelesenen Zeitblättern sich selbst aussprechen und über das, was zur Förderung der guten Sache wünschenswert sei, ihrer näheren Einsicht gemäß, die wirksamsten Aufschlüsse geben."

Aus der gleichnamigen Abhandlung von 1820.

Holzschnitt: eigene Versuche bei Stock

„Zwischen solchen Arbeiten (den Radierversuchen) wurde auch manchmal, damit ja alles versucht würde, in Holz geschnitten. Ich verfertigte verschiedene kleine Druckerstöcke nach französischen Mustern und manches davon ward brauchbar gefunden."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.**)

Holzschnitt: älterer und neuer

„Über die Behandlungsart des älteren bisher bekannten Holzschnitts könnte uns

*) Es ist bisher noch nicht gelungen, in Büchern der Zeit Abdrucke von Goethe'schen Holzschnitten festzustellen.

Digitized by Google

Herr Unger als welcher darin vorzügliche Geschicklichkeit besitzt, am besten aufklären; vielleicht würden wir indes auch mit den englischen Handgriffen bekannt, um solche nach Deutschland überzupflanzen."

Aus der Abh.: *Über den Holzschnitt 1799.*

Holzschnitt: englischer

„Zweitens erhalten Sie auch, was Unger geschickt hat. Bei den englischen Holzschnitten ist manche Betrachtung anzustellen . . . ich bin neugierig, . . . was Unger eigentlich dagegen einwendet. Denn da Unger doch selbst bei seiner schraffierten Manier auf Haltung Anspruch macht, so sehe ich nicht ein, wie man einem Holzschneider verbieten könnte, an sich die Forderung zu machen, im Ausdruck noch weiter zu gehen und die tiefen Schatten sowie die dunkeln Lokaltinten durch ganz schwarze Partien auszudrücken, besonders wenn er jene durch helle Striche und diese durch charakteristische Umrisse zu beleben weiß."

An Meyer, 15. XI. 1798.

„Ungemein sauber nach der *in England erfundenen Weise in Holz* geschnitten, erscheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußische gekrönte Adler, Reichsapfel und Zepter haltend. Ein gleiches ist von den großen Buchstaben der sämtlichen Aufschriften zu sagen, welche mit Sinn und Geschmack älteren deutschen Schriftzügen nachgebildet worden."

Aus: *Goethes Besprechung der „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker", Berlin, 1821.*

Holzschnitt: Ungers Versuche

„Herr Unger hat ganz recht, daß sich schon in den früheren Holzschnitten Spuren finden von der Art, welche die Engländer nun so hoch emporgehoben haben, und desto sonderbarer ist es, daß man bisher davon keinen Gebrauch gemacht hat, und daß den Engländern die Ehre der Wiederentdeckung und Kultur dieser verlorenen Insel Ehre macht, ist nicht zu leugnen."

An A. W. Schlegel, 15. XII. 1798.

„In zwei neuen Holzschnitten übte Herr Unger in Berlin mit glücklichem Erfolg die Manier aus, deren sich die Engländer Bewick und Anderson bedient haben."

Aus: *Propylaen, 1800.*

Holzschnitt: was von ihm zu erwarten

„Ob wir nun gleich für die Kunst im höheren Sinne von beiden erwähnten Holzschnittarten [dem alten deutschen Holz-Schnitt und dem neuen englischen Holz-Stich] nichts zu erwarten haben, denn die Kunst kann wohl auf den Mechanismus, der Mechanismus aber umgekehrt nicht auf sie eine günstige Wirkung äußern, so werden wir doch in Betracht, daß jede Ausübung eines vorzüglichen Talents allemal schätzbar sein muß, gelegentlich wieder auf diesen Gegenstand zurückkehren."

Aus der Abh.: *Über den Holzschnitt. 1799.*

Honorar: mäßig

„Mir hat meine Autorschaft die Suppen noch nicht fett gemacht."

An Frau von La Roche, 1774.

Honorar: muß bezahlt werden

„Künstler! Dich selbst zu adeln,
Mußt du bescheiden prahlen;
Laß dich heute loben, morgen tadeln
Und immer bezahlen."

Aus: *Zahme Xenien.*

Honorar: recht und billig

„Wenn uns das Talent einen guten Namen und die Neigung der Menschen verschafft, so ist billig, daß wir durch Fleiß und Anstrengung zugleich die Mittel erwerben, unsere Bedürfnisse zu befriedigen, da wir doch einmal nicht ganz Geist sind."

Aus: *Wilhelm Meister.*

Honorar: für Handwerker ja, nicht für Künstler

„Auch der Künstler wird nie bezahlt, sondern der Handwerker. Chodowiecki, der Künstler, den wir bewundern, äße schmale Bissen, aber Chodowiecki der Handwerker, der die elendesten Sudeleien mit seinen Kupfern illuminiert, wird bezahlt."

An Krafft, 9. IX. 1779.

Illustration: geistreiche

„Zu Hebels Gedichten hat eine Sophie Reinhard zu Karlsruhe geistreiche Radierungen gefertigt, die gleichfalls eine gemäßigte, ehrenvolle Erwähnung verdienen."

An Meyer, 1. IX. 1820.

Illustration: als Kommentar

„Mit anmutig kongruierenden Bildern kommentieren" Neureuthers Randzeichnungen Goethes Balladen und werden dafür gelobt.

Illustration: Schwierigkeiten beim Faust

„Dieses Gedicht (den Faust) hat man sooft darzustellen gesucht; ich halte aber dafür, daß es wenig für die bildende Kunst geeignet ist, weil es zu poetisch ist."

Zu J. Stieler 1828.

Kupferstechkunst: Wert und Bedeutung

„Eine sehr angenehme Unterhaltung mit auswärtigen Freunden gewährte durch Vermittlung von *Kupferstichen* manche Betrachtung über Konzeption, höhere sowie technische Komposition, Erfinden und Geltendmachen der Motive. Der hohe Wert der Kupferstichkunst in diesem historischen Sinn ward zugleich hervorgehoben und sie für ein Glück gehalten."

Aus: *Tag- und Jahreshefte, 1821.*

Kupferstiche: gute Geister

„Schicken Sie mir die Kupferstiche, die Sie für mich aussuchen wollten. Ich bedarf solcher guter Geister, die aus dem tiefen Kunstgrunde der Vorzeit hervorsteigen."

An Meyer, 1. VIII. 1809.

Kupferstiche: Mittel zur Unterhaltung.

„Kupferstiche sind überhaupt *das* Kunstmittel, durch welches Kenner und Liebhaber sich am meisten und bequemsten unterhalten."

Aus: *Annalen, 1806.*

Kupferstiche: als Sammelgegenstand

„Wie angenehm ist es daher zu vernehmen, daß in Frankfurt eine Gesellschaft von Kunstfreunden sich reihum versammelt, wo sie an *Kupferstichen*, im Besitz eines jeden, sich belehrend unterhalten. Hierdurch wird ein so weitläufiges und schwieriges Fach, wo alles auf dem Werte des einzelnen Abdruckes beruht, nach und nach übersehbar."

Aus: *Kunstschätze am Rhein.*

Kupferstichsammeln: Köstliche Sachen

„Die von Leipzig gekommenen Kupfer verdienen auch alle Aufmerksamkeit; es sind wieder die köstlichsten Sachen für 2 Groschen erstanden worden. Ich erwarte Kupfer von Frankfurt und wahrscheinlich sind sie angekommen, einige Martin Schön (Schongauer)."

An Meyer, 1. Okt. 1819.

Digitized by Google

„Wo du etwas von Everdingens Radierungen auftreiben kannst, schicke es doch ja . . . seit ich diesen Menschen kenne, mag ich nichts weiter ansehen."

An Merck, März 1781.

Kupferſtichſammeln: mit Hindernissen

„Fräulein Gore verkauft, wie ich höre, ihre Kupfer und sonstige Sachen. Könnten Sie mir nicht die Swanefeldschen Radierungen verschaffen, welche sie besitzt? Der Vorwand, sie für die Zeichenschule anzuschaffen, wäre ja wohl plausibel; denn ich möchte nicht gern persönlich erscheinen, weil sie mir solche vielleicht als Geschenk offerierte, und sie hat mir von Florenz schon mehr mitgebracht, als ich um sie verdienen konnte."

An Meyer, 15. V. 1810.

Lehmann, Karl: siehe Buchbinderarbeiten

Lehrbücher: müssen anlockend sein

„Lehrbücher sollen anlockend sein; das werden sie nur, wenn sie die heiterste, zugänglichste Seite des Wissens und der Wissenschaft hinbieten."

Aphorismen aus dem Nachlaß.

Leſebuch: west-östlich

„Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab' ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiedersehn: ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß."

Aus: *Westöstlicher Divan, Uschk Nameh.*

Leſemaſchine: bei den Dominikanern in Eger

„Nach Tisch sah ich bei dem Pater Prior der Dominikaner dessen Naturalienkabinett . . . In der reinlich gehaltenen Bibliothek . . . sah ich daselbst einen Pult, auf welchem man 20 Foliobände auf einmal vor sich haben kann. Die einzelnen Pulte nämlich, vier an der Zahl, um eine Walze geordnet, bleiben, indem man diese herumdreht, immer vertikal, wie die Personen auf russischen Schaukeln, und so kann man, davorstehend, rückwärts und vorwärts die Bücher vors Gesicht bringen. Bei historischen und andern kollektiven Arbeiten ist er gewiß nützlich und verdiente, wenn auch nur zum Scherz, wohl nachgeahmt zu werden.

Aus: *Reise nach Böhmen, 1822.*

Leſen: eine Kunst

„Die guten Leutchen wissen nicht, was es einem für Zeit und Mühe gekostet, um lesen zu lernen. Ich habe 80 Jahre dazu gebräucht und kann jetzt noch nicht sagen, daß ich am Ziel wäre."

Zu Eckermann, 1830.

Leſen: mit Sammlung

„An Zerstreuung läßt es uns die Welt nicht fehlen; wenn ich lese, will ich mich sammeln."

Leſen: mit Unterschied

„Es ist ein großer Unterschied, ob ich lese zu Genuß und Belebung oder zur Erkenntnis und Belehrung."

Aus dem Nachlaß.

Leſen: und Wiederlesen

„Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen."

Sprichwörtlich.

Leſen: was lesenswert

„Man liest viel zu viel geringe Sachen, womit man die Zeit verdirbt und wovon man weiter nichts hat. Man sollte eigentlich immer nur das lesen, was man bewundert."

Zu Eckermann, 9. III. 1831.

Leſer: drei Arten

„Es gibt dreierlei Arten Leser: eine, die ohne Urteil genießt, eine dritte, die ohne zu genießen urteilt, die mittlere, die genießend urteilt oder urteilend genießt; diese reproduziert eigentlich ein Kunstwerk aufs neue, die Mitglieder dieser Klasse . . . sind nicht zahlreich."

An Rochlitz, 1819.

Leſer: Ideal eines Lesers

„Welchen Leser ich wünsche? den Unbefangensten, der mich,
Sich und die Welt vergißt und in dem Buche nur lebt."

Aus: *Vier Jahreszeiten (Herbst).*

Leſer: und ihr Wahn

„Die Leser leben nämlich in dem Wahn, man werde, indem man etwas leistet, ihr Schuldner und bleibe jederzeit noch weit zurück hinter dem, was sie eigentlich wollten und wünschten, ob sie gleich kurz vorher, ehe sie unsere Arbeit gesehen, noch gar keinen Begriff hatten, daß so etwas vorhanden oder nur möglich sein könnte."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Leſer: mittelmäßige

„Der mittelmäßigste Roman ist immer noch besser als die mittelmäßigsten Leser, ja der schlechteste participirt etwas von der Vortrefflichkeit des ganzen Genres."

Nachlese aus dem Nachlaß.

Lexikon: das beste

„Gescheite Leute sind immer das beste Konversationslexikon."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1823.*

Lexikon: zur Konversation

„Konversations-Lexikon heißt's mit Recht
Weil, wenn die Konversation ist schlecht
Jedermann
Zur Konversation es nutzen kann."

Aus: *Zahme Xenien.*

Lexikon: als Quelle der Quellen

„Wenn einem Autor ein Lexikon nachkommen kann, so taugt er nichts."

Aus dem Nachlaß.

Literatur: als Fragment

„Wie wenig von dem Geschehenen ist geschrieben worden, wie wenig von dem Geschriebenen ist gerettet! Die Literatur ist von Haus aus fragmentarisch, sie enthält nur Denkmale des menschlichen Geistes, insofern in Schriften verfaßt und zuletzt übrig geblieben sind."

Aus: *Kunst und Alterthum, 1825.*

Literatur: das Fragment der Fragmente

„Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übrig geblieben."

Aus: *Wilhelm Meister.*

Lithographie: s. a. Steindruck, Delacroix, Dürer, Neureuther, Strixner.

Digitized by Google

Lithographie: ihre Möglichkeiten

„Diese Technik, vorausgesetzt, daß ein proportionierter Künstler dahinter steckt, ist fähig, alles zu leisten ... nur wird ... vielleicht bei keinem Kunstwerk dieser Art so nötig sein, die ersten Abdrücke zu besitzen, als hier."

An Meyer, 5. IX. 1809.

Lithographie: Steigerung des Technischen

„Über alle Maßen sind auch Ihre Steinabdrücke preiswürdig und erfreulich, mit großem Verlangen erwarte ich die Steigerung des Technischen."

An Sulpiz Boisserée, 7. VII. 1824.

Lithographie: eine hochwertige Technik

„Die Münchener Steindrücke ließen auch die unaufhaltsamen Fortschritte in einer so hochwertigen Technik von Zeit zu Zeit anschauen."

Annalen, 1820.

Mylius, August, Berlin. Originalverleger von Goethes „Stella". Er zahlte 20 Thlr. Honorar, wenn auch schweren Herzens:

„um mit diesem allerdings seltenen Genie und fruchtbaren Schriftsteller in Bekanntschaft zu kommen. Wenn es nur nicht, wie ich fast fürchte, die entgegengesetzte Wirkung tut! ... Mich wundert übrigens, daß der Herr Dr. Goethe die Buchhändler so quälen will, da er, wie ich immer gehört habe, solches aus ökonomischen Gründen nicht nötig hat. Soll es also vielleicht Ruhm sein, daß ihm seine Msc. so teuer sind bezahlt worden?"

Mylius an Merck, 24. X. 1775.

Nachdruck: Nachdrucker von Goethes Werken waren nach dem Urteil eines Kenners „*fast alle Verleger Goethes zu dessen Lebzeiten*", nur besorgten die Originalverleger ihr Geschäft etwas vorsichtiger als die Gilde der Nachdrucker, die gar kein Hehl daraus machten, sich an fremdem Geistesgut zu bereichern.

Nachdruck: mit Druckfehlern und anderen Mängeln behaftet

„Ihnen sind die Ursachen bekannt, welche mich endlich nötigen, eine Sammlung meiner sämtlichen Schriften, sowohl der schon gedruckten als auch der noch ungedruckten, herauszugeben.

Von der einen Seite droht wieder eine neue Auflage, welche wie die vorigen ohne mein Wissen und Willen veranstaltet zu werden scheint und jenen wohl an Druckfehlern und andern Mängeln und Unschicklichkeiten ähnlich werden möchte; von der andern Seite fängt man an, meine ungedruckten Schriften, wovon ich Freunden manchmal eine Kopie mitteilte, stückweise ins Publikum zu bringen."

An Goeschen, 1786.

Nachdruck: bloße Freibeuterey

„Daß Herr Vieweg ‚Hermann und Dorothea' als ersten Band neuster Schriften ausgibt, daran tut er nicht wohl, indem hierüber zwischen uns nichts verabredet worden."

An Cotta, 1799.

„Sie fragten in einem Ihrer vorigen Briefe, was es für eine Bewandtnis haben möchte mit der neuen Ausgabe von ‚Hermann und Dorothea' durch Vieweg. Es ist eine bloße Freibeuterey. Er hat gar kein Recht dazu und hat mich auch deshalb nicht einmal begrüßt; welches freilich ganz natürlich ist."

An Cotta, 1808.

Nachdrucker: „der räuberische Macklot" in Karlsruhe

„Als wir uns einst hierüber (über den Nachdruck) bei einem besuchenden Badenser beklagten, erzählte er uns folgende Geschichte: die Frau Markgräfin, als eine tätige Dame, habe auch eine Papierfabrik angelegt, die Ware sei aber so schlecht geworden, daß man sie nirgends habe unterbringen können. Darauf habe Buchhändler *Macklot* den Vorschlag getan, die deutschen Dichter und Prosaisten auf dieses Papier abzudrucken, um dadurch seinen Wert etwas zu erhöhen. Mit beiden Händen habe man dieses angenommen.

Wir erklärten zwar diese böse Nachrede für ein Märchen, ergötzten uns aber doch daran. Der Name Macklot ward zu gleicher Zeit für einen Schimpfnamen erklärt und bei schlechten Begebenheiten wiederholt gebraucht."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Neureuther (1806–1887): Lob seiner Randzeichnungen

„Ihre lithographischen Blätter (Randzeichnungen zu Goethes Gedichten) haben mir, wie früher die Zeichnungen, viel Vergnügen gemacht, auch zweifle ich nicht, da Sie durch die Vervielfältigungen sich allgemeiner verbreiten können, an freundlicher Aufnahme ... Weiter wüßte ich Ihnen nichts zu sagen, da Ihnen, auch auf dem Stein, die glückliche Naivität Ihrer Conzeptionen auszudrücken höchst lobenswert gelungen ist."

An Neureuther, 25. VIII. 1829.

„In einer guten Stunde hoff' ich Ihnen das Zeugnis zu geben: daß Ihre Randzeichnungen mit unter diejenigen Ereignisse gehören, die mir eigentlich das Schicksal erfreulich machen, so hohe Jahre erreicht zu haben."

An Neureuther, 26. 9. 1830.

Neureuther: überschwängliches Lob seiner Arbeiten

„In der Kunst ist mir nicht leicht ein erfreulicheres Talent vorgekommen als das von *Neureuther*. Es beschränkt sich selten ein Künstler auf das, was er vermag ... Von *Neureuther* jedoch läßt sich sagen, daß er über seinem Talente stehe ... In Randzeichnungen hat es auch niemand zu der Höhe gebracht wie er, und selbst das große Talent von Albrecht Dürer war ihm darin weniger ein Muster als eine Anregung."

Zu Eckermann, 1831.

Neureuther: sachliche Aufnahme seiner Randzeichnungen

„Schon vor Jahren wurde in München ein altes Gebetbuch entdeckt, wo der Text den geringsten Raum einnahm, die Ränder aber von Albrecht Dürer auf die wundersamste Weise mit Figuren und Zierrathen geschmückt waren. Hiervon wird genannter junger Mann (Neureuther) entzündet, daß er, mit wundersamen Geschick, Randzeichnungen zu vielen meiner Gedichte unternahm und sie mit anmutig congruierenden Bildern commentierte. Wie dieses geschehen, muß man vor Augen blicken, weil es etwas Neues, Ungesehenes und deshalb nicht zu Beschreibendes ist."

An Carlyle, 2. Juni 1831.

Neue Zeytungen: was schon Goethe von ihnen wußte

„Dann erzählte Goethe, welchen herrlichen Schatz alter Broschüren aus dem 16. Jahrhundert er in Jena (in der Bibliothek) aufgefunden hätte –, die von der Bluthochzeit und mehreren interessanten Begebenheiten aus früherer Zeit handelten und mit den

Digitized by Google

allerwunderlichsten Holzschnitten verziert seien und damals statt Zeitungen gedient hätten ... er erzählte mir nämlich, wie die Kaufleute ... sich untereinander in Briefen Nachricht ... erteilt hätten. Diese Briefe seien zu weiterer Mitteilung später gedruckt worden, eine lange Zeit sei hingegangen, ehe man auf den Einfall gekommen wäre, eine fortlaufende Reihe von Tagesblättern einzusetzen."

Zu Julie Gräfin Egloffstein, 1819.

Notendruck: Vervollkommnung

„Der Vater (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf) hatte den Notendruck erfunden oder vervollkommnet."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Öffentliche Meinung: siehe Pressfreiheit Publikum, Reichsanzeiger, Zeitung, Zensur

Papier: wozu es gut ist

„Wie es in der Welt so geht –
Weiß man, was geschah?
Und was auf dem Papiere steht,
Das steht eben da."

Aus: *Zahme Xenien.*

Papier: in Bausch und Bogen

„Nehmt nur mein Leben hin in Bausch
Und Bogen wie ich's führe:
Andre verschlafen ihren Rausch,
Meiner steht auf dem Papiere."

Aus: *Zahme Xenien.*

Pressfreiheit: Mißbrauch

„Nach Pressfreiheit schreit niemand, als wer sie mißbrauchen will."

Aus dem Nachlaß, 1819.

Pressfreiheit: ihr Nutzen und Schaden

„Was euch die heilige Pressfreiheit
Für Frommen, Vorteil und Früchte beut?
Davon habt ihr gewisse Erscheinung:
Tiefe Verachtung öffentlicher Meinung."

Aus Zahme Xenien, 1818.

Pressfreiheit: ihr Wesen und Unwesen

„O Freiheit süß der Presse!
Nun sind wir endlich froh;
Sie pocht von Messe zu Messe
In dulci jubilo:
Kommt, laßt uns alles drucken
Und walten für und für,
Nur wollte keiner mucken,
Der nicht so denkt wie wir."

Um 1820.

Pressfreiheit: falsch verstandene

„Die Deutschen der neuern Zeit haben nichts anderes für Denk- und Pressfreiheit gehalten, als daß sie sich einander öffentlich mißachten dürfen."

Aus dem Nachlaß.

Publikum: geliebtes!

„Was wär' ich
Ohne dich,
Freund Publikum!
All mein Empfinden Selbstgespräch,
All meine Freude stumm."

Frankfurt, 1773.

Publikum: undankbares!

„Wer dem Publikum dient ist ein armes Tier;
Er quält sich ab, niemand bedankt sich dafür."

Publikum: unfähiges!

„Das Publikum, im Ganzen genommen, ist nicht fähig, irgend ein Talent zu beurteilen."

Anm. zu „Rameau's Neffe".

Publikum: wie die Frauenzimmer!

„Das Publikum will wie Frauenzimmer behandelt sein: man soll ihnen durchaus nichts sagen, als was sie hören möchten."

Aus dem Nachlaß.

Publikum: dieses Tier!

„Man muß jung vor dem Publikum auftreten (sagt Goethe) und alsdann oft erscheinen. Dieses Tier denkt, wer viel gibt, der viel hat, und wer oft bringt, muß reich sein. Und hat man es nur erst dahin gebracht, daß man Bewunderer findet, so wird es auch nicht lange an unbedingt Ergebenen fehlen, welchen alles vortrefflich ist, was den Namen des Bewunderten an der Stirn trägt."

K. L. v. Knebel zu Luden Aug. 1806.

Publikum: unaufhörlich klagend

„Das Publikum beklagt sich lieber unaufhörlich, übel bedient worden zu sein, als daß es sich bemühte, besser bedient zu werden."

Aus dem Nachlaß.

Radierung: erste Versuche in Leipzig

„Ich radierte daher unter seiner (Stocks) Leitung verschiedene Landschaften nach Thiele und anderen, die, obgleich von einer ungeübten Hand verfertigt, doch einigen Effekt machten und gut aufgenommen wurden. Das Grundieren der Platten, das Weißanstreichen derselben, das Radieren selbst und zuletzt das Ätzen gab mannigfaltig Beschäftigung, und ich war bald dahin gelangt, daß ich meinem Meister in manchen Dingen beistehen konnte."

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Radierung: erreichte Fertigkeit

„Da hast du eine Landschaft, das erste Denkmal meines Namens, und der erste Versuch in dieser Kunst. Bessere nachfolgende werden es rechtfertigen, ich hoffe weiterzukommen."

An Behrisch, 26. IV. 1768.)*

Radierung: Übungen in Darmstadt *1772*

„Unser guter Goethe ist hier, lebt und zeichnet und wir sitzen beim Wintertisch um ihn herum und sehen und hören. Es ist bei Merck eine Akademie, sie zeichnen und stechen in Kupfer zusammen."

*Caroline Flachsland an Herder, 27. XI. 1772.**)*

Reichsanzeiger: Selbstgespräch der Regierung

„Edles Organ, durch welches das deutsche Reich mit sich selbst spricht!
Geistreich, wie es hineinschallet, so schallt es heraus."

Aus: *Xenien, 1795.*

Rezensenten: reden und meinen

„Bücher werden jetzt nicht geschrieben, um gelesen zu werden, um sich daraus zu unterrichten und zu belehren, sondern um rezensiert zu werden, damit man wieder darüber reden und meinen kann."

Zu Riemer.

Rezensenten: lesen auch so so

„Seitdem man Bücher rezensiert, liest sie kein Mensch, außer dem Rezensenten, und der auch so so."

Zu Riemer.

*) Früchte von Goethes Leipziger Radiertätigkeit: zwei Radierungen nach Gemälden des sächsischen Hofmalers Joh. Alexander Thiele († 1752), deren Platten sich im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig befinden, ein Exlibris für Käthchen Schönkopf und eine Etikette für den Vater Schönkopf.

**) Frucht der Darmstädter Arbeit vermutlich die Vignette zur Ossian-Ausgabe.

Digitized by Google

Was auch als Wahrheit oder Fabel
In tausend Büchern dir erscheint,
Das alles ist ein Turm zu Babel,
Wenn es die Liebe nicht vereint.

Wunderlichstes Buch der Bücher
Ist das Buch der Liebe;
Aufmerksam hab' ich's gelesen:
Wenig Blätter Freuden,
Ganze Hefte Leiden;
Einen Abschnitt macht die Trennung.
Wiedersehn: ein klein Kapitel,
Fragmentarisch. Bände Kummers,
Mit Erklärungen verlängert,
Endlos, ohne Maß.

Digitized by Google

Rembrandt: Radierungen

„Ich zeichne, künstle pp. und lebe ganz mit Rembrandt."

An Johanna Fahlmer Nov. 1774.

Rochlitz: Schriftsteller in Leipzig, erhält von Goethe wiederholt den Auftrag, Bücher für ihn in Leipzig einbinden zu lassen.

Schmidt, Georg Friedrich: Radierer

„Die Klarheit und Unbegreiflichkeit des Stiches, der sich nach den grenzenlosen materiellen Gegenständen zu schmiegen und nach den Eigenschaften der unzählbaren Oberflächen zu bewegen und zu richten weiß, leuchtet im vollsten Glanze, wie sich von einem Probedruck, bei Lebzeiten des Künstlers selbst gefertigt nur erwarten läßt."

An Zelter, 20. X. 1831.

Schongauer: Kupferstecher des 15. Jahrh.

„Wie Martin *Schön* neben ihm (neben Dürer) steht und wie das deutsche Verdienst sich dort beschränkt, wäre interessant zu zeigen und nützlich zu zeigen, daß dort nicht aller Tage Abend war."

Aus dem Nachlaß.

Schoenschreiben: bei Gelegenheit des „Westöstlichen Diwans"

„Um des Diwans willen setzte ich meine Studien orientalischer Eigenheiten immer fort und verwendete viele Zeit darauf; da aber die Handschrift im Orient von so großer Bedeutung ist, so wird man es kaum seltsam finden, daß ich mich, ohne sonderliches Sprachstudium, doch dem Schönschreiben mit Eifer widmete und zu Scherz und Ernst orientalisch mir vorliegende Manuskripte so nett als möglich, ja mit mancherlei herkömmlichen Zieraten, nachzubilden suchte. Dem aufmerksamen Leser wird die Einwirkung dieser geistig-technischen Bemühungen bei näherer Betrachtung der Gedichte nicht entgehen."

Annalen, 1817.

Schreiben: mit der Federspule

„Als der Knabe nach der Schule
Das Pennal in Händen ging,
Und mit stumpfer Federspule
Lettern an zu kritzeln fing,
Hofft er endlich schön zu schreiben
Als den herrlichsten Gewinn.
Doch, daß das Geschriebne bleiben
Sollte, sich durch Länder treiben,
Gar ein Wert der Federspule
Kam ihm in der engen Schule
Auf dem niedern Schemel-Stuhle
Wahrlich niemals in den Sinn."

An Gräfin O'Donnell, die Goethe um eine seiner Schreibfedern gebeten hatte, 1816.

Schreiberarbeit: Spielerei

„Größtmöglichsten Zeitverderb" nannte Goethe seines Freundes Behrisch zierliche Abschrift seiner Gedichte an Annette (Käthchen Schönkopf), wenn er auch fand, daß dieser ein „allerliebstes Manuskript" zuwege gebracht hatte, „wie es keine Druckerpresse zu erreichen imstande war". Dennoch: größtmöglichster Zeitverderb!

Aus: *Dichtung und Wahrheit.*

Schrift: deutsche, im Urteil Goethes

„Die deutsche Schrift ist in ihrem Schmuck den gotischen Bauten vergleichbar, die den Blick zur Höhe ziehen und uns mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Gotischer Stil der Baukunst und die Gestalt unserer Buchstaben sind als gleiche Offenbarung deutschen Gemütes zu erachten."

Schrift: deutsche, im Urteil von Goethes Mutter

„Herr Unger verdient Lob und Preiß wegen des herrlichen Papiers und der unübertreffbaren Lettern – froh bin ich über allen Ausdruck, daß Deine Schriften alte und neue, nicht mit den mir so fatalen lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben – beim Römischen Carneval da mags noch hingehen – aber sonst im übrigen bitte ich Dich, bleibe deutsch auch in den Buchstaben."

Frau Rat Goethe an ihren Sohn, 1794.

Schrift: lateinische, heiteren Charakters

... würde ich (anstatt der deutschen) die lateinische Schrift wählen, da sie heiterer aussieht ... ich glaube denn doch zu bemerken, daß der gebildete Teil des Publikums sich durchaus zu lateinischen Lettern hinneigt.

An W. v. Humboldt.

Schrift: lateinische, als schicklichste

„Was die Herausgabe meiner Beobachtungen und Betrachtungen aus der Naturlehre und Naturgeschichte betrifft, so wünschte ich vor allen Dingen zu wissen, was für ein Format Sie für eine solche Schrift am rätlichsten halten? Da verschiedene Kupfer zur Erläuterung nötig sind, so wünschte ich es nicht gar zu klein. Ein Groß-Oktav mit lateinischen Lettern wäre vielleicht das Schicklichste."

An Unger, 18. V. 1795.

Schriftprobe: der Ungerfraktur

(Ein Briefwechsel):

1. Unger an Goethe, 11. II. 1798

„Ich bin mit einer sehr deutlichen, aber äußerst kleinen Art deutscher Lettern fertig; sie sind noch nie so klein geschnitten worden. Mit dieser wünschte ich ein kleines Werkchen im kleinsten Format zu drucken, um sie dadurch bekannt zu machen."

2. Unger an Goethe, 7. V. 1798:

„Ich wünsche, daß Sie diesen kleinen Lettern Ihren Beifall geben mögen, oder daß sie vielmehr einigen Beifall verdienen. Es ist eine höchst schwere Arbeit, so kleine Schriftzüge bestimmt und deutlich zu machen ... Vielleicht ist es Ihnen möglich, zur ehrenvollsten Einweihung dieser kleinen Buchstaben etwas von Sich damit drucken zu lassen? Das wäre für mich die größte Freude und der schönste Lohn meiner Arbeit."

3. Goethe an Schiller, 12. V. 1798:

„Unger hat mir beiliegende neue Schriftprobe geschickt und verlangt, daß ich ihm etwas in diesem kleinen Format zu drucken geben soll. Ich weiß jetzt gar nichts."

4. Schiller an Goethe, 15. V. 1798:

„Die Ungersche Schriftprobe deucht mir viel zu scharf. Auf diesem Wege könnte man das Publikum bald blind machen."

Schriftsteller: und Leser

„Wer nicht eine Million Leser erwartet, sollte keine Zeile schreiben."

Zu Eckermann, 1825.

Selbstverlag: und seine Schmerzen

„Ich habe die Unannehmlichkeit, daß ich das Ding (den „Götz") vertreiben muß, unterdessen daß Merck weg ist, was soll ich machen. Ich fürchte, wenn ich nichts dazu tue, stirbt mir der ganze Verlag am Schlag."

An Boie, 10. VII. 1773.

Digitized by Google

Silhouetten: von Goethe gefertigte

„Wir haben das Briefchen einen Posttag liegen lassen, um Ihnen meine, meines Weibes und meines ältesten Mädchen Silhouetten zugleich schicken zu können. Goethe hat sie selbst gemacht, und sie sind ganz herrlich geglückt – wie alle Welt sagt.

Wieland an Lavater, 13. XI. 1775.

Silhouetten: halbe Wirklichkeiten

„Eine solche Sammlung (von Schattenrissen) ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert sein."

Aus: *Der Sammler u. die Seinigen, 1798/9.*

Silhouetten: treue Schatten

Dann kam die Rede auf Silhouetten, und Goethe äußerte sein Bedauern, „daß diese ehemals gangbare Art sich ein Andenken zu geben, so ganz abgekommen sei; denn es wäre doch ein treuer Schatten des Freundes gewesen."

Aufzeichnungen von A. Kestner, 1815.

Simier: relieur du Roi

s. Buchbinderarbeiten von Karl Lehmann.

Skizzen: Wert und Bedeutung

„Ich konnte kein größeres Vergnügen finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten. Das kühn hingestrichen, wild Ausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Fraktur war, wußte ich zu lesen und schätzte ich übermäßig."

Aus: *Der Sammler u. die Seinigen, 1798/9.*

Steindruck: seine Frühzeit

„Das schönste Geschenk des aufkeimenden Steindruckes" nannte Goethe die von Strixner lithographierten Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Maximilians.

Tag und Jahreshefte, 1809.

Steindrucke: hamburger

„So erschienen uns denn auch die Hamburger Steindruecke, meist Portraits, in Vortrefflichkeit von zusammen lebenden und arbeitenden Künstlern unternommen und ausgeführt. Wir wünschen einem jeden Liebhaber Glück zu guten Abdrücken derselben."

Annalen, 1821.

Steindrucke: münchner

„Das erste Heft der Münchner Steindrücke nach Zeichnungen des königlichen Kabinetts ist angekommen, von sehr großer Schönheit . . . sie verdienen wieder höchlichst gelobt zu werden."

An Meyer, 5. IX. 1809.

Steindrucke: stuttgarter

„Goethe . . . zeigte mir *herrliche Lithographien aus Stuttgart*; ich hatte in dieser Art noch nichts so Wundervolles gesehen."

Soret, Tagebuch, 24. IX. 1822.

Steindrucke: weimarer

„Mit eigenen künstlerischen Produktionen waren wir in Weimar nicht glücklich. Heinrich Müller, der sich in München des Steindrucks befleißigt hatte, ward aufgemuntert, verschiedene hier vorhandene Zeichnungen, worunter auch Carstenssche waren, auf Stein zu übertragen; sie gelangen ihm zwar nicht übel, allein das unter dem Namen Weimarische Pinakothek ausgegebene erste Heft gewann bei überfülltem Markt, wo noch dazu sich vorzüglichere Ware fand, keine Käufer. Er versuchte noch einige Platten, allein man ließ das Geschäft inne halten, in der Hoffnung, bei verbesserter Technik in der Folge dasselbe wieder aufzunehmen."

Annalen, 1820.

Steindrucke: von allen Seiten

„Steindrücke von allen Seiten dauerten fort und brachten manches gute Bild zu unserer Kenntnis."

Annalen, 1822.

Strixner, Johann Nepomuk (1782–1855): Lithograph

„*Herr Strixner*, der durch die hier vorgelegten lithographischen Versuche von sich und der *jüngst geborenen Kunst*, in welcher er arbeitet, sehr gute Hoffnungen erregt, hat sich große Mühe gegeben, Dürers Feder-Striche genau nachzuahmen, und soviel wir, ohne die Originalzeichnungen gesehen haben, urteilen können, ist es ihm auch über dem noch gelungen, vieles von dem Geiste derselben auf seine Tafeln zu bringen."

Tagebücher: der jenaer Bibliotheksmänner

„Wir sprachen von der Jenaer Bibliothek, die unter seiner (Goethes) Leitung steht; die 4 Personen, die an ihr arbeiten . . . sind jeder für seine Person verpflichtet, ein Tagbuch über das, was sich täglich ereignet, zu führen; das ist ein wenig kleinlich, aber es wäre zu wünschen, daß dieselbe Ordnung in allen öffentlichen Anstalten herrschte."

Aufzeichnungen von Soret, 15. III. 1830.

Tagebücher: ihr Nutzen

Tagebücher der Jenaischen Bibliotheksmänner wurden vorgezeigt und deren ausnehmender Nutzen, wie überhaupt der Tagebücher und Agenda gepriesen.

„Wir schätzen ohnehin die Gegenwart zu wenig, sagte er (Goethe), tun die meisten Dinge nur fronweise, um ihrer los zu werden. Eine tägliche Übersicht des Geleisteten und Erlebten macht erst, daß man seines Tuns gewahr und froh werde, sie führt zur Gewissenhaftigkeit."

Aus dem Tagebuch von F. v. Müller, 1827.

Tagesblätter: Narrenlärm

„Bei dem Narrenlärm unserer Tagesblätter geht es mir wie einem, der in der Mühle einschlafen lernt, ich höre und weiß nichts davon."

An Zelter, 1817.

Technik: ihre Bedeutung

„Jede (graphische) Technik wird merkwürdig, wenn sie sich an vorzügliche Gegenstände, ja wohl gar an solche wagt, die über ihr Vermögen hinausreichen."

Annalen, 1818.

Technik: und Kunst

„Die Technik im Bündnis mit dem Abgeschmackten ist die fürchterlichste Feindin der Kunst."

Tinte: und Tintenklecks

„Die Tinte macht uns wohl gelehrt,
Doch ärgert sie, wo sie nicht hingehört.
Geschrieben Wort ist Perlen gleich,
Ein Tintenklecks ein böser Streich."

Sprüche in Reimen.

Typographie: der Zeitschrift „Die Horen" (Verlag Cotta)

„Ich hoffe, daß Sie keine Druckfehler finden sollen; mir wenigstens ist keiner aufgefallen.

Digitized by Google

Lettern und Format geben dem Buch ein solides und dauerhaftes Ansehen und unterscheiden es sehr vorteilhaft von dem Haufen der Journale. Auch das Papier ist derb und scheint es ordentlich auf die Dauer anzulegen."

An Schiller, 22. XII. 1794.

Typographie: von „Hermann und Dorothea" (im Verlag von Vieweg)

„Der Druck ist freilich nicht sehr reizend, allein da es einmal Kalenderformat sein soll, so muß es denn wohl hingehen; übrigens ist er deutlich und nicht unangenehm zu lesen. Zur zweiten Ausgabe würde ich die lateinische Schrift wählen, da sie heiterer aussieht und wir nun schon einen deutschen Druck haben; ich glaube denn doch zu bemerken, daß der gebildete Teil des Publikums sich durchaus zu lateinischen Lettern hinneigt."

An W. von Humboldt.

Typographie: der „Metamorphose der Pflanzen" (bei Ettinger in Gotha erschienen)

„Und so gingen diese wenigen Bogen, mit lateinischen Lettern zierlich gedruckt, auf gut Glück in die Welt."

Aus: *Morphologie, Schicksal der Hs., 1817.*

Typographie: des „Musenalmanachs"

„Der Druck zum Almanach nimmt sich recht artig aus, freilich fordert die kleine Schrift sorgfältigen Druck und glattes Papier."

An Schiller, 29. VIII. 1798.

Typographie: des „Römischen Carneval" (bei Unger in Berlin gedruckt)

„Mit möglichster typographischer Schönheit" sollte nach Goethes Wunsch das Werk erscheinen.

Typographie: Wert eines schönen Druckes

„Höchst elegant gedruckt" fand Goethe den Textband zu dem von ihm rezensierten Werk: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Berlin, 1821.

Typographie: englische

„Das vornehme typographische Kostüm" englischer Bücher von Goethe gelobt.

„Im Jahr 1829 kam uns ein sehr sauber und augenfällig gedrucktes Oktavbändchen zur Hand: Catalogue of German publications, selected and systematically arranged for W. H. Koller and Jul. Cahlmann, London."

Ausw. Literatur, 1829.

Typographie: ein „fürtrefflicher Metteur en page" in der Frommannschen Druckerei „Wegen dem Druck des verschiedenen Zeugs, das ich in die Welt sende, bin ich hier, um mit Frommann (Verleger und Besitzer der Frommann-Wesselhöftschen Druckerei in Jena) Abrede zu nehmen, der in seiner Sache gut eingerichtet ist und dem es an einem fürtrefflichen Metteur en page nicht fehlt, daher dies Geschäft mit Wenigem abgemacht ist. (Frommann druckte unter anderm „Kunst und Alterthum" und „Zur Naturwissenschaft".)

An Schiller, 5. VII. 1803.

Urheberrecht: und Schutzfrist.

„Mit Recht soll der reale Witz
Urenkeln sich erneuern:
Es ist ein irdischer Besitz,
Muß ich ihn doch versteuern."

Verleger: nicht just mit ihnen

„Schreibe Dir den Brief an Göschen ab, oder zieh Dir ihn wenigstens aus, daß Du in der Suite bleibst und behältst, was mit ihm verhandelt wird. Es ist nicht just mit ihm, wie mit alle dem Volke."

Goethe zu seinem Schreiber Ph. Seidel, 1787.

Verleger: auf Gewinn erpicht

„Göschen läßt sich mit nichts ein, wo er nicht unmittelbaren Gewinst sieht."

Zu Phil. Christ. Kayser (Komponist) 1789.

Verleger: ein rehabilitierter

„Mit Herrn Göschen, dem Herausgeber meiner gesammelten Schriften, hatte ich alle Ursache zufrieden zu sein."

Morphologie, 1817.

„. . . (Göschen), diesen wackeren Verleger, dessen Wort ich in Ehren halten muß."

An Staatsrat Schultz, 10. I. 1829.

Verleger-Standpunkt: ein Krämer kein Mäzen

„Ob ein Goethe das Buch geschrieben hat, ob es die höchste Geisteskraft erfordert hat, darauf kann ich als Kaufmann keine Rücksicht nehmen; ein Krämer kann kein Mäzen sein."

Göschen zu Karl August Böttticher.

Vervielfältigende Künste: ein Segen Gottes

„Gott segne Kupfer, Druck und jedes andere vervielfältigende Mittel, so daß das Gute, was einmal da war, nicht wieder zu Grunde gehen kann." *An Zelter, 1816.*

Vielschreiber: und Vielleser.

„Jetzt, da jeglicher liest, und viele Leser das Buch nur
Ungeduldig durchblättern und, selbst die Feder ergreifend,
Auf das Büchlein ein Buch mit seltener Fertigkeit pfropfen,
Soll auch ich, du willst es, mein Freund, dir über das Schreiben
Schreibend, die Menge vermehren und meine Meinung verkünden,
Daß auch andere wieder darüber meinen, und immer
So ins Unendliche fort die schwankende Woge sich wälze."

Episteln, Zweite Epistel

Vielschreiberei: nimmt immer mehr zu

„Bei dem Vielschreiben, welches in Deutschland sich immer vermehren wird, ist offenbar, daß es oft an würdigem Stoff fehlt, welcher dem Autor Gelegenheit gäbe, sein Talent vorteilhaft zu zeigen. Tut sich irgendwo zu Hause und in der Fremde ein anziehender Gegenstand hervor, gleich sind mehrere Hände bereit, ihn zu ergreifen und zu reproduzieren, es sei durch Nachahmen, Umarbeiten, Übersetzen, und wie es sich nur einigermaßen schicken will."

Weygand, Christian Friedrich, Berlin:
Verleger (und Nachdrucker) der Erstausgabe des „Clavigo" 1774, des ersten Werkes mit Goethes Namen auf dem Titel.

Zeichnen: mangelnde Körperhaftigkeit bei eigenen Versuchen.

„Durch eine gewisse Naturanlage und Übung gelang mir wohl ein Umriß, auch gestaltete sich leicht zum Bild, was ich in der Natur vor mir sah; allein es fehlte mir die eigentliche plastische Kraft, das tüchtige Bestreben, dem Umriß Körper zu verleihen durch wohl abgestuftes Hell und Dunkel. Meine Nachbildungen waren mehr ferne Ahnungen irgend einer Gestalt und

Digitized by Google

meine Figuren glichen den leichten Luftwesen in Dantes Purgatorio die, keine Schatten werfend, vor dem Schatten wirklicher Körper sich entsetzen." *1774.*

Zeichnen: befreiende Wirkung

„Mir ist's, als wenn das Zeichnen mir ein Saugläppchen wäre, dem Kind in Mund gegeben, daß es schweige und in eingebildeter Nahrung ruhe."

An Frau von Stein, 13. IX. 1777.

Zeichnen: Goethe als Zeichner im Urteil Schillers

„Seine Reise nach Italien hat er von Kindheit an schon im Herzen herumgetragen ... er soll dort im Zeichnen große Schritte getan haben."

Schiller an Körner, 12. VIII. 1787.

Zeichnen: Goethe als Zeichner im Urteil Johanna Schopenhauers

„Ich habe einen eigenen Tisch mit Zeichenmaterialien für ihn in eine Ecke gestellt; wenn er dann Lust hat, so setzt er sich hin und tuscht aus dem Kopfe kleine Landschaften, leicht hingeworfen, nur skizziert, aber lebend und wahr wie er selbst und alles was er macht."

Johanna Schopenhauer an ihren Sohn, 28. XI. 1806.

Zeichnen: Selbstkritik des Talentes.

„Ohne jenes scharfe Auffassungs- und Eindrucksvermögen könnte ich ja auch nicht meine Gestalten so lebendig und scharf individualisiert hervorbringen. Diese Leichtigkeit und Präzision der Auffassung hat mich früher lange Jahre hindurch zu dem Wahn verführt, ich hätte Beruf und Talent zum Zeichnen und Malen. Erst spät gewahrte ich, daß es mir an dem Vermögen fehlte, in gleichem Grade die empfangenen Eindrücke nach außen wiederzugeben."

Zu F. v. Müller (Tagebuch), 1826.

„Wenn ich etwas zeichnete, so fehlte es mir am genugsamen Trieb für das Körperliche; ich hatte eine gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen."

Zu Eckermann, 1829.

Zeit: und Zeitung

„Sag' mir, warum dich keine Zeitung freut? Ich liebe sie nicht, sie dienen der Zeit."

Zeitungen: deutsche

„Wer hätte auf deutsche Blätter acht,
Morgens, Mittag, Abend und Mitternacht,
Der wär' um all seine Zeit gebracht,
Hätte weder Stund, noch Tag, noch Nacht
und wär' ums ganze Jahr gebracht;
Das hätt' ich ihm gar sehr verdacht."

Aus: *Zahme Xenien.*

Zeitungen: liberale

„Was von seiten der Monarchen in den Zeitungen gedruckt wird, nimmt sich nicht gut aus; denn die Macht soll handeln und nicht reden. Was die Liberalen vorbringen, läßt sich immer lesen; denn der Übermächtigte, weil er nicht handeln kann, mag sich wenigstens redend äußern. ‚Laßt sie singen, wenn sie nur bezahlen' sagte Mazarin, als man ihm die Spottlieder auf eine neue Steuer vorlegte."

Aus dem Nachlaß, ca. 1824.

Zeitungen: für die Masse

„Von jeher und noch mehr seit einigen Jahren überzeugt, daß die Zeitungen eigentlich nur da sind, um die Menge hinzuhalten und über den Augenblick zu verblenden, es sei nun, daß den Redakteur eine äußere Gewalt hindere, das Wahre zu sagen, oder das ein innerer Parteisinn ihm ebendasselbe verbiete, las ich keine mehr."

Annalen, 1808.

Zeitungen: für Philister

„Das Zeitungs-Geschwister,
Wie mag sich's gestalten,
Als die Philister
Zum Narren zu halten."

Aus: *Zahme Xenien, um 1824.*

Zeitungen: ihr Stil

„In den Zeitungen ist alles Offizielle geschraubt, das übrige platt."

Aus dem Nachlaß, 1815.

Zeitungslektüre: ihr Schaden

„Es ist unglaublich, was die Deutschen sich durch das Journal- und Tagblattverzetteln für Schaden tun: denn das Gute, was dadurch gefördert wird, muß gleich vom Mittelmäßigen und Schlechten verschlungen werden."

An C. F. v. Reinhard, 1813.

Zeitungslektüre: summarische

„Ich habe gleich das Paket Zeitungen nach alter Weise durchstudiert, wie ich die vorjährigen mit hierher (nach Karlsbad) nahm. Da sieht es denn doch nach einer Weltgeschichte aus; von Posttage zu Posttage ist es immer nur ein Klatsch."

An Meyer, 20. 5. 1820.

Zeitungslektüre: Zeitverderb

„Wenn man einige Monate die Zeitungen nicht gelesen hat und man liest sie alsdann zusammen, so zeigt sich erst, wie viel Zeit man mit diesen Papieren verdirbt. Die Welt war immer in Parteien geteilt, besonders ist sie es jetzt, und während jedes zweifelhaften Zustandes kirrt der Zeitungsschreiber eine oder die andere Partei mehr oder weniger und nährt die innere Neigung und Abneigung von Tag zu Tag, bis zuletzt Entscheidung eintritt und das Geschehene wie eine Gottheit angestaunt wird!"

Aus dem Nachlaß, 1830.

Zensur: und Buchdruckerkunst

„Kaum wird durch Buchdruckerei Kultur allgemeiner verbreitet, so macht sich schon die Zensur nötig, um dasjenige einzuengen, was bisher in einem natürlich beschränkten Kreise frei gewesen war."

Aus: *Materialien zur Farbenlehre.*

Zensur: im Kampf mit Preßfreiheit

„Zensur und Presse-Freiheit werden immerfort miteinander kämpfen. Zensur fordert und übt der Mächtige, Presse-Freiheit verlangt der Mindere. Jener will weder in seinen Plänen noch seiner Tätigkeit durch vorlautes widersprechendes Wesen gehindert, sondern gehorcht sein; diese wollen ihre Gründe aussprechen, den Ungehorsam zu legimitieren. Dieses wird man überall geltend finden."

Aus: *Wilhelm Meister, 1829.*

Zensur: und Pressfreiheit

„Jede direkte Opposition wird zuletzt platt und grob. Die Zensur zwingt zu geistreicherem Ausdruck der Ideen durch Umwege."

Zu Fr. von Müller, 1827.

Digitized by Google

7-8.

BUCH UND SCHRIFT

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

BUCHKUNST I

VII./VIII. (DOPPEL) JAHRGANG 1933-34

DEUTSCHER VEREIN FÜR BUCHWESEN U. SCHRIFTTUM E.V.

ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

BUCH UND SCHRIFT

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR BUCHWESEN UND SCHRIFTTUM

BUCHKUNST I

VII.-VIII. (DOPPEL) JAHRGANG 1933-34

DEUTSCHER VEREIN FÜR BUCHWESEN U. SCHRIFTTUM E.V.

ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

Leipzig, im Dezember 1934

An die Mitglieder des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum

Infolge nicht vorauszusehender Schwierigkeiten hat das von uns gemeinsam mit der Staatl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig unternommene Buchkunstjahrbuch, das unsere Mitglieder für das Jahr 1933–34 als Doppeljahrbuch erhalten sollten, eine unliebsame Verzögerung erfahren. Wir müssen unsere Mitglieder bitten, sich noch bis zum Frühjahr 1935 zu gedulden.

Erfreulicherweise ist es uns inzwischen gelungen, durch Entgegenkommen der Staatlichen Akademie für unsere Mitglieder den ersten Jahrgang des Buchkunstjahrbuchs zu erhalten, den wir nunmehr als Jahresgabe für 1933–34 bieten können, während wir den zweiten Jahrgang, der erheblich umfangreicher ausfallen wird, als Jahresgabe für 1935 zusenden werden. Auf diese Weise kommen unsere Mitglieder im Rahmen unserer eigenen Jahrbuchpublikationen in den Besitz der beiden bisher veranstalteten wertvollen Buchkunstjahrbücher der Staatlichen Akademie mit der wir auch künftig zusammengehen werden, wenn sie von Zeit zu Zeit derartige Jahrbücher herausbringt. Für 1936 wird wieder wie früher ein wissenschaftliches Jahrbuch für Buch und Schrift erscheinen, das Probleme des Schrift- und Buchwesens erörtert.

Deutscher Verein für Buchwesen und Schrifttum E. V.
Der stellvertr. Vorsitzende: Carl Wagner

Schriftleitung des Jahrbuchs des Deutschen Vereins
für Buchwesen und Schrifttum
Dr. Hans H. Bockwitz

Digitized by Google

Digitized by Google

BUCHKUNST

BEITRÄGE ZUR ENTWICKLUNG DER GRAPHISCHEN KÜNSTE UND DER KUNST IM BUCHE

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATL. AKADEMIE
FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE
ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Redaktion: Prof. Dr. Julius Zeitler

Digitized by Google

Cont.
Harrass.
4-3-35
12172

Leipzig, im Mai 1931

„Buchkunst" ist für die neue Sachlichkeit und den Funktionalismus eine der letzten Ranken der Romantik, die zum Verdorren verurteilt ist. Wenn wir es trotzdem wagen, in diesen Blättern viel von Kunst und Buchkunst reden zu lassen, und zu reden, wenn wir trotzdem dieser Ranke noch Halt und Stab geben, so tun wir das in der Zuversicht, daß auch heute noch die Kunst „ihren eigenen Gesetzen folgt und keine Abhängigkeit von logischen Gesetzen duldet".

Es ist sicher gut, ab und zu auf das Zweckmäßige hinzuweisen, wenn ein all zu spielerischer Geschmack den Rahmen des Zweckmäßigen bis zur Unkenntlichkeit überwuchert. Unsere Zeit gefällt sich aber in einem solchen Kult des Primitiv-sachlichen, daß die Gegenwirkung, die dem Menschen eingeborene Lust, seine Empfindungen gestaltend mitzuteilen, nicht ausbleiben wird. Der Verstand muß der Phantasie doch wieder die Hand reichen, wollen wir nicht ganz in einer entgötterten Welt seelisch zugrunde gehen. Aus dem Glauben an die Kraft der Eingebung, die das Zwecklose über den Zweck hinaushebt, nehmen wir den Mut, noch, oder wieder, romantisch zu sein und periodische Mitteilungen herauszugeben, die sich hauptsächlich mit dem künstlerischen Buche beschäftigen werden. Als Mitarbeiterin an der Internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927 und als Sitz des Vorstandes des Vereins „Deutsche Buchkünstler" glaubt die Akademie zu diesem Unternehmen berechtigt zu sein. Die Fäden, die sie durch jenen Weltkongress des schönen Buches mit wohl fast allen Künstlern der Welt, die ihre Liebe und Sorgfalt der Buchgestaltung schenken, verbinden, sollen nun fester und dauernd gesponnen und verknüpft werden.

Digitized by Google

Wir glauben, daß wir dank unserer Einrichtungen und Erfahrungen für die internationalen buchkünstlerischen Zusammenkünfte, zu denen wir von Zeit zu Zeit in diesen Blättern einladen, eine Plattform schaffen können, die nach unserm deutschen Empfinden und nach den uns eigentümlichen Begriffen unsrer Gäste würdig ist. Naturgemäß soll die neuzeitliche deutsche Buchkunst in besonderer Weise Pflege und kritische Betrachtung finden. Wir werden dabei bemüht sein, uns von Programm und Dogma fern zu halten.

Außerdem bewegte uns zur Herausgabe dieser Veröffentlichungen der Wunsch, auch für unsere Akademie, die als eine Hüterin buchkünstlerischer Kultur berufen ist, für ihre Arbeit, ihre Erfahrungen und Forschungen ein Sprachrohr zu schaffen. Das Wohlwollen, das ihre Freunde ihr entgegenbringen, und die Verbindungen zu den vielen Künstlern und Technikern, die ihre Ausbildung in ihr gefunden haben, sollen durch diese Mitteilungen befestigt und immer wieder neu belebt werden.

Wir hoffen, auch über Deutschlands Grenzen hinaus Freunde für unsere Pläne und unsere Arbeit zu finden und zum Verständnis und zur Würdigung der Eigenart der verschiedenen nationalen Kulturen beitragen zu können. „Der Mensch darf nicht allein genießen, sondern muß auch bedacht sein, sein Vergnügen mitzuteilen." Was vom Einzelnen gilt, möchten im Geben und Nehmen zur Förderung freundschaftlicher Verbindungen die an diesem Werke beteiligten Nationen aufs angenehmste erfahren.

WALTER TIEMANN

Digitized by Google

UEBER DIE NEUZEITLICHE BUCHKUNST UND SCHRIFT-GESTALTUNG IN DEN NIEDERLANDEN

VON S. H. DE ROOS

Wir könnten das seit einigen Jahren wachsende Interesse für die Buchkunst kurzerhand ein Symptom für die Entwicklung der Künste aus der freien in die gebundene Richtung nennen. Zunächst müßte eine solche wohl der Architektur und der Gebrauchskunst zugute kommen; als solche erhielt die Buchkunst ihr Teil. Doch verschaffte sie sich auch in der Malerei und in der Bildhauerei durch ein auf das Synthetische und das Monumentale gerichtetes Streben Geltung. Bei den freien Künsten ist die Gebundenheit die Folge einer bewußten, vielfach sogar gewollten Haltung, bei den angewandten steht die Gebundenheit an erster Stelle: oder, ohne sie müßten sie den Zweck der dienenden Kunst verfehlen. In der Buchkunst ist diese Gebundenheit wohl sehr scharf umschrieben: durch das Rechteck des Papierbogens und der Druckform, als Vielfaches der Blattseite, welche ihrerseits ein Vielfaches, ein notwendig geordnetes der aus rechtwinkelig geformten Schriftstäbchen zu Wortbildern und Zeilen zusammengefügten Blattseite ist. Die Proportionen der bedruckten zu den unbedruckten Teilen, die der schwarzen Letterfiguren zu der weißen Papierfläche, der Rhythmus der Letter, das alles formt den Grundton des Buches in seiner äußeren Erscheinung. Das Buch selbst, der Text ist die Melodie, auf welche die verschiedenen Partien, die Letter, das Maßverhältnis der Paginas, Illustrationen, Verzierung und Farbe abgestimmt und zu einem harmonischen Ganzen gestaltet werden müssen. Wie beinahe überall anderswo haben auch die niederländischen Künstler, die sich nach einer langwierigen Zeit des Darniederliegens aller Gebrauchskünste um 1895 herum auf die Verbesserung des Buchäußern verlegten, nicht sogleich diese, jetzt wohl allgemein

Digitized by Google

anerkannten Wahrheiten durchschaut. Sie konnten es auch nicht; ihre Mitarbeit am Buche beschränkte sich auf dessen Ausschmückung, die Illustration, die Verzierung oder den Einband; die weitere Ausführung wurde den Druckern überlassen, welche die Bestrebungen der Besserwisser Künstler nicht gerade schätzten, geschweige bewunderten. Eine so mangelhafte Zusammenarbeit war nicht geeignet, diese tiefer in das Fach eindringen zu lassen und es in seinen elementarsten Grundlagen beherrschen zu lernen, wenngleich auch einigen von ihnen, die sich ihrer malerischen Entwicklung entrungen hatten, die Lust dazu nicht mangelte. An Begeisterung fehlte es diesen Pionieren übrigens nicht; sie fühlten sich gestützt durch ein gesellschaftliches Ideal. Das illustre Vorbild von William Morris und die Arts and Crafts Bewegung fand hierzulande denn auch rasch lebhaftes Interesse und Zustimmung. Für eine Bearbeitung von Walter Cranes Claims of Decorative Art von Jan Veth in Kunst en samenleving, schnitt G.W. Dijsselhof sehr beachtenswerte Kopf- und Schlußvignetten, desgleichen Umschlag, Einband und Vorsatzblätter; ein besonders glücklicher Beginn eines neuen Zeitstils. Auch C. A. Lion Cachet und Th. J. Nieuwenhuis machten phantasiereiche, blumige, gebatikte Bucheinbände, Holzschnitte und Lithographien zu Vorsatzblättern, Vignetten und Umschläge, welche Arbeiten wohl zu den besten aus dieser vielverheißenden Zeit gerechnet werden dürfen. Architekten wie Berlage, de Bazel und Lauweriks suchten, unter anderem in der Zeitschrift Bouw- en sierkunst, das Ziel sogleich mehr in einem zwingenden Gefüge, beruhend auf Viereck und Diagonale, für Verzierung und Druck, mit dem Accent auf der Verteilung der Fläche, im Gegensatz zu einer freieren Auffassung ihrer unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen aus dem Lager der Maler. Gleichgeartete Ansichten sind es, nach welchen der wahrhaft monumental zu nennende Maler A. J. Derkinderen mit erwünschter Geschmeidigkeit hantierte, in seiner Gysbrecht van Aemstel-Ausgabe von 1893. Dekorative Illustrationen und Verzierungen in farbigen Lithographien umrahmten und begleiteten auf sinnvolle Weise den Text wie in einer mittelalterlichen Handschrift. Der magere Letternsatz läßt

Digitized by Google

es auch bei diesem Werke bedauern, daß Künstler und Drucker in diesem Punkte zu wenig einsichtig waren, oder, daß der vorhandene Letternvorrat keine andere Auswahl gestattete.

Auch Veldheer und Nieuwenkamp trachteten aus dem, mit Linienklischees und Holzschnitten illustrierten Buch ein ebenmäßiges Ganzes zu machen. Unter anderem in Oude Hollandsche steden aan de Zuiderzee 1897 und Oude Hollandsche dorpen aan de Zuiderzee 1900, und R. N. Roland Holst besorgte die Typographie für eine Sammlung von Gedichten von Henriëtte van der Schalk (1895).

Aber versuchten auch vortreffliche Künstler, unterstützt durch mutige und opferbereite Verleger, angespornt und bisweilen geleitet von dem vielseitigen Maler-Kritiker Jan Veth, das Buch wieder zu gestalten, gingen diese Bestrebungen dennoch an dem, was der eigentliche Kern des Buches heißen konnte, vorbei: nämlich an der Letter. Beinahe jeder Künstler schuf sich für sein Werk eine eigene gezeichnete oder in Holz geschnittene Letter, von denen manche auch heute noch nicht veraltet aussehen würde, ohne daß sie jedoch zu einer Druckletter werden konnte. Insbesondere sei hier erwähnt, daß der vortreffliche Künstler Dijsselhof außer in seinen Werken auch sonst noch Holzschnitte von Lettern gemacht hat. So unter anderem für ein Alphabet zu einem platten Textstück aus dem de Vos Reinaerde. Jan Veth schreibt darüber im Jaarboekje voor grafische kunst 1921-1924: „Der Schnitt ist sehr kräftig, straff und doch geschmeidig, aus dem freigebigsten Hohleisen geboren. Man möchte sagen, es ist das echte Werk eines Malers mit einer sehr geschulten Hand... Darnach hat er noch zahllose Proben von gemeinen Lettern geschnitten, in drei Stärkegraden, die er die Hei-type, die Klei-type und die Wei-type (Heide-Lehm-Weide-Type) nannte". Die Absicht Dijsselhofs, zu einer eigenen Druckletter zu kommen, kann man an diesen Versuchen leicht erraten, obwohl hierin keinerlei Sicherheit besteht. Eine solche gibt es wohl hinsichtlich der etwas später (1898) durch den sehr befähigten Buchbinder Joh. B. Smits unternommenen Versuche. Auch der feinsinnige Tierzeichner Th. van Hoytema

Digitized by Google

hat für einige seiner schönen Bilderbücher den Text in einer sehr luftigen, flotten Type gezeichnet. George Rueter, der sich um die Buchkunst auch als Holzschneider verdient gemacht hat, bildete eine eigene geschriebene Letternform aus, zuweilen in Abdecktechnik ausgeführt, wobei die Buchstaben weiß auf schwarz erschienen. Auch kalligraphierte er einige Urkunden, welche wegen den mit dem Text sinnreich harmonierenden Verzierungen ungeteilte Anerkennung verdienen. Das gleiche tat J. B. Heukelom, einer der fruchtbarsten Entwerfer von Einbänden und Verzierungen. In der I. und II. Folge seiner „Beispiele künstlerischer Schrift" Wien 1900 und 1902 reproduziert von Larisch einige niederländische Typen aus der Frühzeit. Die besten sind wohl die von K. P. C. de Bazel und J. L. M. Lauweriks konstruierten, nur aus Kapitalen bestehenden Grotesken-Alphabete, aus denen die architektonische Herkunft deutlich spricht. Der Unterschied der Dicke durch Auf- und Abstrich ist jetzt noch bei vielen Architekten verpönt, sei es auch weniger aus ästhetischen, als aus praktischen Gründen, weil sie die Letter als ein Ideogramm auffassen, das auf mathematische Weise in reinster Form gestaltet werden kann. K. van Leeuwen, der sich an den Standpunkt der gleichen Dicke von Auf- und Abstrich nicht hielt, entwickelte einige Typenkonstruktionen und reproduzierte solche von Dürer, Tory und seinen Zeitgenossen in einer, von viel Hingabe an das Thema zeugenden Ausgabe von 1908 „Letterboek voor den teekenaar en ambachtsman." Nebst den hier sehr populär gewordenen, auf ein Linienschema von Quadrat und Kreis und den darin gezogenen Diagonalen gezeichneten Blocklettern, bildeten de Bazel und Lauweriks in ihren bewunderungswürdigen Holzschnitten eine Letternform aus, die mit durch die Holzschnittechnik bestimmt war; das gleiche gilt von denen Dijsselhofs, Veldheers, Ch. Lebeaus u. a. In jüngster Zeit sind es A. van der Vossen und Jan Heyse, die uns Lettern geschenkt haben, deren Formen sich konsequent aus dem Ausgleichen der Weißen entwickelt haben. Die Ausübung der Schreibkunst beschränkte sich hier auf wenige Künstler. Die Berufskalligraphen, die nicht so im Stande waren, sich von der

Digitized by Google

abgedankten Rhetorik ihrer schulmäßigen, sogenannten Stiltypen frei zu machen, stilvoll arbeitete in dieser Richtung einzig und allein Jan Haring, verhinderten dadurch überdies noch die Aufnahme der Schreibkunst in den Lehrplan der unter architektonisch orientierter Leitung stehenden Kunstgewerbeschulen. Versuche meinerseits, in dieser Richtung unternommen, blieben erfolglos, obwohl ich trachtete, die Lehrkräfte, unter Berufung auf den vorzüglichen Unterricht von R. v. Larisch in ornamentaler Schrift, für meine Pläne zu gewinnen. Erst seit 1924 hat Joh. B. Smits an dem von ihm vortrefflich geleiteten Institut für Kunstgewerbeunterricht zu Amsterdam die Kunstschrift im Sinne Johnstons als ein für alle Schüler verpflichtetes Lehrfach eingeführt, und dies mit viel Erfolg. Einzelne seiner Lehrlinge, die Damen Tine Baanders, E. Menalda und Maria Rueter haben durch gute, frische Arbeiten bewiesen, daß im Bereich einer auf Tradition aufgebauten Schulung doch individuelle Auffassungen gedeihen können. Im Verband dieser Unterrichtsanstalt sei das anziehende Werk eines ihrer früheren Lehrer, J. Jongert, und des Lehrers N. van der Vecht genannt. Unter den vielversprechendsten Schülerinnen konnte sich Frl. Fré Cohen hie und da in der Praxis auf glückliche Weise äußern; hält sie sich frei von Extravaganzen, dann kann die angewandte Graphik und hoffentlich auch die Buchkunst dabei viel gewinnen.

Zu den wenigen Künstlern, die hierzulande die Schreibkunst ausüben, gehört Jan van Krimpen. Ganz selbständig hat er damit 1912 angefangen. Er zeichnete nicht allein Buchtitel, Umschläge und Einbände für seine Palladium-Drucke und andere Ausgaben, sondern er schrieb mit seiner gut zugeschnittenen Gänsefeder auch einige Bücher auf Pergament und suchte solcherart die Schönheit des Buchganzen zu erreichen und das Seine zur Gesundung der Schrifttradition beizutragen. Unlängst ist Fr. Lensvelt mit einem, in beiderlei Hinsicht, sowohl was die farbigen Illustrationen als auch, was den geschriebenen Text betrifft, sehr gelungenen Bilderbuch für große Menschen Middelburg's Overgang vor die Öffentlichkeit getreten. In diesem Zusammenhang ist noch das kalligraphische Werk von Frl.

Digitized by Google

te Winkel zu nennen. Damit können wir füglich das Thema über die Aus-übung der Schreibkunst beiseite lassen, und es möge nun, nach der oben vorausgeschickten Einleitung über den Beginn unserer modernen Buch-kunst, die Übersicht über die eigentliche typographische Ernte von Druck-typen folgen.

„Jahrelang im Buchhandel der zivilisierten Welt tonangebend, im 17. Jahr-hundert wegen seines Reichtums an Lettern von England beneidet, sind die Niederlande ganz und gar vom Auslande abhängig geworden und geblieben. Wann wird sich dies ändern?" frug im Jahre 1902 J. W. En-schedé (kein Mitinhaber der Haarlemer Firma) in seinem von großer Sach-kenntnis und Einsicht zeugendem Werkchen „De boekletter in Nederland". Daß erst zehn Jahre später hierzulande die erste niederländische Anti-qua herauskommen sollte, darf weder mangelndem Unternehmungs-geist der Industriellen, noch fehlender Erkenntnis bei den Künstlern zu-geschrieben werden. Für ein kleines Land ist die kostspielige Herstellung einer eigenen Type von viel eingreifenderer Bedeutung als für ein großes Land, in dem die Gestehungskosten dieselben bleiben, der Absatz aber ein viel größerer ist. Inzwischen wurden hier ausländische Typen, wie die Grasset, die Cheltenham und die Jenson (hier Klosterschrift genannt) auf den Markt gebracht und mit gutem Erfolg für bessere Buchausgaben benützt. Es konnte nicht ausbleiben, daß die Wahl einer Letter mehr als je zuvor, durch das in den Vordergrund treten dieser auffallenden Typen, neben den bisher, wegen ihrer reinen Formen bevorzugten Mediaeval-typen, oder der kräftigen Mediaeval-Egyptienne, ein Punkt reiflichen Überlegens wurde. Dieses nun auf das rein Typographische gerichtete In-teresse von Verlegern, Druckern und Publikum, haben die vier Jahrgänge des Drukkersjaarboek sicherlich sehr gefördert. Zeitschriften wie „Onze Kunst", „Het Tijdschrift voor boek- en bibliotheekwezen", „De Boekzaal" und „De witte Mier" enthalten in der dritten Periode, wir wollen sie die typographische nennen, jetzt die Wiederbelebungs-Artikel des obenge-nannten J. W. Enschedé, R. W. P. de Vries Jr., J. F. van Royen, J. Greshoff, de

Digitized by Google

Roos, A. W. Barten und anderer. Sie haben zusammen mit den praktischen Arbeiten von G. P. Tierie, der Schriftgießerei Amsterdam und maßgebender Drucker und Verleger dazu beigetragen, die Grundgedanken einer richtigen Fachausübung zur Geltung zu bringen. Es war beinahe ein Lebenserfordernis geworden, der niederländischen Typographie die ihr angemessene Type zu verschaffen, so daß sie besser als je zuvor in die Lage versetzt wurde, ihren eigenen Charakter formen zu können, den Charakter, durch den sich Architektur und Kunstgewerbe der Niederlande schon seit langem von anderen nationalen Richtungen unterschied. Die durch vermehrtes Interesse günstiger gewordenen ökonomischen Voraussetzungen, um mit der kostbaren Anfertigung einer eigenen Letter zu beginnen, waren für die unternehmende Schriftgießerei Amsterdam mit ein Grund, um dem Verfasser dieses, von 1907 an der Schriftgießerei verbunden, den langbegehrten Auftrag zu einer solchen zu erteilen. Wie die Type aussehen sollte, stand beiden klar vor dem geistigen Auge. In der gemeinsam redigierten Einleitung zum Erscheinen des ersten Grades der damaligen Holländischen Mediaeval sagen wir: „Wie sehr wir auch von dem gerechtfertigten Verlangen nach einer Letter, die sowohl holländisch als auch modern, vor allem aber leicht leserlich sein soll, durchdrungen sind, so meinen wir doch, und unser Mitarbeiter nicht minder, daß wir durch Übereilung unseren Absichten einen schlechten Dienst erweisen würden. Denn das wohl war die Voraussetzung, daß nicht allein etwas anderes, sondern vor allem etwas besseres als die bisher erschienenen Typen erwünscht war; frei von allem, unserer Volksart widerstrebendem Bizarren, das den in so großer Zahl und Mannigfaltigkeit in den letzten Jahren auf den Markt gebrachten Letterarten den Stempel der Ursprünglichkeit hat aufdrücken müssen, und das außerdem darauf abzielte, der Möglichkeit, nebeneinander bestehen zu können, die Begründung zu geben".

„In Übereinstimmung mit den Forderungen, die unsere Zeit mit ihrem entwickelten Kunstbegehren an Genuß und Schönheit stellt, trachtete unser Mitarbeiter also eine bessere Type zu entwerfen. Die Leserlichkeit durfte

Digitized by Google

nicht unter der Schönheit leiden, die schöne Form der einzelnen Type durfte nicht auf Kosten des Totaleindruckes einer Blattseite erreicht werden. Diese muß eine ruhige und wohlgefüllte Verteilung von schwarz auf weiß ergeben, wie dies bereits bei den ältesten Druckern als Kennzeichen der Vortrefflichkeit einer Schrift gegolten hat".

„Bei der Feststellung der Form der Buchstabenzeichen ging der Entwerfer nicht davon aus, diese mit Hilfe einer Konstruktion fest zu legen. Das Linienschema, das beim Zeichnen großer Buchstaben und monumentaler Inschriften für eine saubere Bestimmung der Proportionen beinahe unentbehrlich ist, steht einer freieren Formgestaltung im Wege. Durch Schreiben sind die Letternformen entstanden und ebenso werden sie zu einer unserer Zeit angemessenen Form umgestaltet werden müssen, wobei die in gemeinsamen Verband geschriebenen Buchstaben zur Grundlage zu dienen haben. Gleichzeitig sind auf diese Weise die optisch störenden Unzulänglichkeiten, entstanden durch das Nebeneinandersetzen von Buchstaben, die nur zum Teile die Quadratform füllen, wie A, L, V, W und andere, besser auf ein Minimum zu reduzieren. Dadurch, daß die Form durch Schreiben festgelegt wurde, konnte auch die gemeine Letter mehr mit dem monumentalen Charakter in Übereinstimmung gebracht werden, der den römischen Kapitalen eigentümlich ist. Die Folge davon war eine zierlichere Form der Schraffierungen, welche nur an den durch sie belebten großen Graden hervortritt, so daß die Deutlichkeit der kleineren Grade nicht nachteilig beeinflußt wurde."

Die Holländische Mediaeval wurde sofort mit lebhafter Zustimmung begrüßt und von Verlegern, Druckern, Künstlern und Bibliophilen für eine Reihe von Ausgaben, die mit mehr Sorge behandelt wurden, verwendet. Es sei mir gegönnt, von allen Besprechungen nur die folgende zu zitieren. Sie stammt aus einem sehr instruktiven Artikel, welchen ihr der sehr befähigte und feinsinnige Bibliophile und Buchdrucker J. F. van Royen in der Zeitschrift „Onze Kunst" widmete (April 1913). „Es wurde wohl behauptet, daß der Letter von de Roos ein sachlicher und darum im beson-

Digitized by Google

deren holländischer Charakter eigen sei. Dies kann ich, besonders da nun alle Grade und auch die Cursiv fertiggestellt sind, nicht einsehen. Sie ist glücklicherweise mehr als sachlich und spezifisch holländisch; sie verrät ein Formgefühl von geschmeidiger, aufgeweckt zierlicher Art, und dies, hinzugefügt zu ihrer, dem Holländischen sicherlich nicht fremden, Taktfestigkeit und Gebundenheit, macht, daß sie sich über das durchschnittlich Holländische erhebt und in der internationalen Beurteilung bereits manches Lob erworben hat; sie wird auch hoffentlich mancherlei Verwendung finden".

Inzwischen hatten die Dichter Bloem, van Eyck und Greshoff, später gesellte sich ihnen J. F. van Royen zu, unter dem Namen „De Zilverdistel" bei der Firma Enschedé & Zn, die wie bekannt dasselbe für deutsche bibliophile Verleger tat, in alten Lettern aus dem reichen Schatz des haarlemer Hauses Drucke ausführen lassen, oder sie benutzten für ihre, in beschränkter Zahl aufgelegten, rein typographischen Ausgaben die Holländische Mediaeval und die Cursiv dieser Type. Als van Royen die alleinige Gesamtleitung von „De Zilverdistel" übertragen erhalten hatte, und auf einer eigenen Presse, der ersten wirklichen „private press" in den Niederlanden, selbständig deren Ausgaben zu drucken begann, gab er Pissarro und dem Verfasser dieses den Auftrag, zwei spezielle Typen zu entwerfen. Die Disteltype, gezeichnet von Pissarro und geschnitten von E. P. Prince, lehnte sich an die Carolina an, die „ noch niemals für solchen Zweck benutzt, (van Royen und van Eyck in „De Boekkunst en de Zilverdistel") ganz in unserem Geist die Grundformen für die Letter angeben konnte, welche im Einvernehmen mit Pissarro entstehen sollte . . . Hiermit hatten wir für die Ausgaben gotischen und klassischen Inhaltes vollkommene Befriedigung gefunden. Nicht minder sollte uns dies für unser zweites Ziel glücken, für die Herausgabe von Werken der neueren Literatur. Der Künstler, der mit dieser Letter betraut wurde, war de Roos, der mit der Holländischen Mediaeval von 1912 bewiesen hatte, daß er die Gabe besaß, eine harmonische, zeitgemäße Druckletter schaffen zu können. Das

Digitized by Google

Leitmotiv bei der Festsetzung des Charakters unserer Type war: die Grundformen, welche bisher in den venetianischen Typen des XV. Jahrhunderts – stets im Rahmen der damaligen Giess- und Drucktechnik – ihre reinste Verwirklichung gefunden hatten, nach unserem Stilempfinden zum Ausdrucke zu bringen. Ihr Wert liegt deshalb in der inneren Harmonie ihrer bis ins kleinste genauen Abgestimmtheit, der Klarheit ihrer Formen und dem Fehlen irgend einer auffallenden Äußerlichkeit." Die Verfasser dieses fein formulierten und hochgestimmten Drucker-Programmes widmeten noch ein besonderes Wort der Anerkennung der großen Sorgfalt, mit welcher beide Typen, die Zilver und die Distel in der Schriftgießerei Amsterdam hergestellt worden waren. „Die Leiter dieses Institutes führten – nicht zum ersten Male – den löblichen Beweis, daß sie den ideellen Wert einer Bestrebung zum Besten des niederländischen Kunstgewerbes nach Gebühr zu schätzen wissen."

Im Jahre 1915 erschien der erste Druck der Zilverdistel: „Over Boekkunst en de Zilverdistel" von van Royen und van Eyck, in einer Auflage von 125 Exemplaren in der Zilvertype auf der eigenen Presse von van Royen gedruckt. Zwei Jahre später folgte ein in der Disteltype gedruckter, nämlich: Suster Bertken. Darnach erschien noch eine Reihe von Drucken in der Zilvertype, bis im Jahre 1923 van Royen seiner Presse den Namen „De Kunera-Pers" gab, auf welcher seither drei Drucke hergestellt worden sind. Die Hingabe und Sorge, welche der Drucker seinem Werke zuwandte, steht in vollkommenem Einklang mit der hohen Stufe der gewählten Texte, so daß die Drucke zum Besten gezählt werden dürfen, was hierzulande und anderswo gedruckt worden ist. Cobden Sanderson legte von einigen von ihnen, die er zu sehen Gelegenheit hatte, das Zeugnis ab: „as good as it may be".

Als ein Stimulans für das gute Buch kann auch das Wirken des 1916 von Bibliophilen und Fachleuten gegründeten Vereines „Joan Bleau" genommen werden. Durch ihn wurden einige Texte des mannigfaltigsten Inhaltes an Buchkünstler zum Illustrieren respektive zur typographischen

Digitized by Google

Gestaltung übergeben, um auf diese Art anregend zu wirken. Der Verein veranstaltete überdies im Jahre 1920 eine Ausstellung alter und neuer holländischer Buchkunst, welche sich eines großen Interesses von seiten des Publikums erfreute und viel dazu beigetragen hat, die Liebe und den guten Blick für das schöne Buch zu vertiefen.

Inzwischen blieben die Verleger nicht müßig; wenn ich von ihrem Werk erst später spreche, geschieht dies nicht, weil ich ihren Anteil an der Wiedergeburt des guten Buches unterschätze, sondern weil ich die Gruppe der Bibliophilen-Veröffentlichungen in diesem Zusammenhange erledigen möchte. Zu allererst ist es Jan van Krimpen, welcher, nachdem er schon seit 1917 einige Bücher hatte herstellen lassen, 1920 mit seinen Palladium-Ausgaben begann, die bis vor kurzem in der Caslon-Letter gedruckt wurden. Im gleichen Jahre erschien auch der erste Druck, welcher unter der Aufsicht von Ch. Nypels zu Maastricht auf den Pressen von Leiter Nypels ebendaselbst fertiggestellt worden war. Seither folgte ihm eine große Anzahl von Büchern, von denen beinahe jedes einzelne ein Experiment genannt werden kann, sowohl was die Letter, das Format als auch den Aufbau und die Illustrationen betrifft. Holzschneider wie H. Jonas, B. Essers, Rob. Steiner u. a. setzte er ans Werk für seine eigenen Ausgaben und für die, welche er in Zusammenarbeit mit „La Connaissance" zu Paris ausführt. Sein Stadtgenosse A. A. M. Stols folgt 1922 mit dem ersten seiner Trajectum ad Mosam-Drucke, ausgeführt von Boosten & Stols. In rascher Folge entstehen andere bibliophile Ausgaben, u. a. bei Enschedé en Zn. gedruckt, von denen einige den Namen der Halcyon-Presse trugen. Der Holzschneider J. Franken Pzn. u. J. van Krimpen liehen ihre Mithilfe. Augenblicklich hat sich Stols als Verleger in Brüssel ansässig gemacht.

Was dann noch eine kleine Schar von Verlegern getan hat, ist gleichfalls von größter Bedeutung für das Erreichen einer höheren Stufe in der Ausführung guter Bücher geworden. Die Firma Brusse in Rotterdam verdient wegen der festen Richtlinien, welchen sie schon jahrelang gefolgt war, als eine der ersten genannt zu werden. An verschiedene ihrer Ausgaben

Digitized by Google

wandte sie außerordentliche Sorgfalt. Van Dishoeck in Bussum, Hijman, Stenfert Kroese & van der Zande in Arnheim, S. L. van Looy zu Amsterdam, C. A. Mees in Santpoort, Nijgh & van Ditmar in Rotterdam, Ploegsma in Zeist, Em. Querido zu Amsterdam, H. D. Tjeenk Willink & Zoon in Haarlem und De Waelburgh in Blaricum, um nur die hervorragendsten zu nennen, gaben Bücher heraus, welche bezeugen, daß man mit Geschmack und Einsehen die verschiedenen Faktoren, wie Letter, Arrangement, Illustrationen, Papier, Druck und Einband zu einer guten Einheit zu verarbeiten versteht. Daß dabei auch meistens die Verzierung und die vor allem in Holzschnitt ausgeführten Illustrationen ohne den Gesamteindruck zu verringern, ihren richtigen Platz einnehmen, beweist, daß die Künstler sich gewillt zeigten, sich unter das erstrebte Ganze unterzuordnen, so ihre dienende Stellung begreifend. Nun, da durch das Resultat dieses glücklichen Zusammengehens von Verlegern, Künstlern und Druckern veranlaßt, das Publikum mehr Interesse für das Buchäußere an den Tag legt, konnte die Schriftgießerei Amsterdam folgendes feststellen: „Daß neben der zum Allgemeingut gewordenen, beinahe in jeder Druckerei vorhandenen Holländischen Mediaeval, das Bedürfnis für eine Type besteht, die, leichter und zierlicher, geeignet sein soll, feineren Buch- und Akzidenz-Druckarbeiten mehr Distinktion zu geben, und die gleichfalls wie ihre Vorgängerin auf dem so fruchtbaren Schreibprinzip basieren sollte. Nur die durch künstlerische Intuition bewegte Hand, nicht die mühevoll ausgeklügelte Konstruktion, kann einzig und allein für eine lebendige und in ihrer Notwendigkeit natürlich erscheinende Schrifttype formbestimmend sein. Auf diese Weise konnte der Nachdruck auf das Zierelement gelegt werden, ohne daß dieser Schmuck als nebensächliche oder überflüssige Zutat hervortrat. Um ihre Verwandtschaft mit den Formen der humanistischen Schreiber Italiens, den Vorbildern auch der anderen Buchdrucker, anzudeuten, benannten wir sie nach unserem Landsmann, dem Humanisten Erasmus, der sich der Bedeutung der Buchdruckerpresse besonders bewußt war." Auch diese, von de Roos entworfene Schrift, fand

Digitized by Google

bei ihrem Erscheinen im Jahre 1923 regen Beifall und wurde im In- und Ausland zum Druck best ausgeführter Bücher vielfach verwendet. 1925 kam die als halbfette Auszeichnungsschrift zur Erasmus gedachte Grotius heraus, welche, obschon auf der Grundform der ersteren entworfen, dennoch keine verdickte Ausgabe davon ist; ihr Zweck wurde darin erblickt, in Verbindung mit Holzschnitten und Klischees eine reich koloristische Pagina möglich zu machen.

Im Anschluß an meine Auseinandersetzung über die Verdienste, die sich van Krimpen als Schriftkünstler und als Gestalter seiner schlicht-vornehmen Palladiumdrucke erworben hat, komme ich nun auf die von ihm für die Firma Enschedé en Zn in Haarlem entworfene Druckletter Lutetia zu sprechen, so genannt, weil sie erstmals zum Druck einer Übersicht über das niederländische Kunstgewerbe, anläßlich der Pariser Ausstellung 1925, Verwendung fand. Im selben Jahr kam auch der erste Grad dieser feinen offenen Letter heraus. Van Krimpen teilt über sie u. a. mit: „... daß ihr Entstehen wohl ganz anders gewesen ist als das der meisten neuen deutschen Schriften der letzten zehn oder zwanzig Jahre. Bei der gewaltigen Produktion auf diesem Gebiete in Deutschland mußten die Entwerfer immer wieder „etwas anderes" zeichnen, oder sie waren verurteilt, keine Rechtfertigung ihrer neuen Arbeit zu finden. Die Lutetia hingegen war eigentlich einzig ein Festlegen von etwas, was schon lange bestand und das durch Übung während einer Reihe von Jahren, gleichsam von selbst entstanden war. Nach der Lehre von Cobden Sanderson hat ihr Entwerfer sich der Art of Beautiful Writing or Calligraphy beflissen, und durch diese Beschäftigung sind in ihm die persönlichen Formen der traditionellen römischen Drucklettern gereift. Sonach bestand das Zeichnen der Lutetia in einem Stilisieren, so weitreichend und so streng, bis sie, seiner Vorstellung nach, in Übereinstimmung kam mit der Natur des Stoffes, dem Metalle, aus dem Drucklettern geformt werden..." Für bibliophile Bücher und zu kleineren Druckwerken, hergestellt von Enschedé, darunter auch Palladium-Ausgaben, wurde die bei ihrem Erscheinen mit Beifall und Wertschätzung

Digitized by Google

begrüßte Lutetia mit Erfolg verwendet. Auch den Weg ins Ausland hat sie gefunden, desgleichen ihre ein paar Jahre später erschienene Cursiv. In der Lutetia-Cursiv kommt das Schreibprinzip glücklicher zum Ausdruck als bei der Antiqua, obschon sie dadurch und durch den gedrungenen Aspekt nicht so vollkommen an diese anschließt.

Van Krimpens letzte Schöpfung, die griechische Schrift Antigone, ist als dritte in diesem Bunde zu nennen, weil sie sich, was Farbe und Aspekt anbetrifft, der Lutetia anschließt. Es ist preisenswert, daß die Firma Enschedé sich zum Schneiden dieser Schrift, deren Verwendung sich ihrer Natur gemäß auf einige bibliophile Ausgaben beschränken wird, entschlossen hat. Ihre an und für sich schönen Formen schließen sich vielmöglichst den herkömmlichen Typen an, was aber einem ruhigen Aspekt, wie wir diesen in den griechischen der Bremer Presse bewundern, nicht förderlich ist. Dieselbe Firma kam 1926 mit einer Holzschnittletter in zwei Graden von A. van der Vossen heraus. Ihr Name sagt uns schon wie sie entstanden ist. Diese stark koloristische Type ist vor allem als Kombination zu schweren, modernen Holzschnitten gedacht, sie eignet sich nur ausnahmsweise zum Bücherdruck, dann natürlich nur in nicht zu kleinen Graden und nur für Werke von geringem Umfang. Der Entwerfer hat sie sicherlich dafür bestimmt, schuf er doch in diesem Sinne einige trefflichen Anwendungs-Seiten. Einige Akzidenzlettern verdienen noch erwähnt zu werden. Von dem Verfasser wurde 1916 mit einem Stylographen die auch in Deutschland bekannte Ella-Cursiv entworfen, einige Jahre später von Peter Das eine moderne Block-Letter mit Zitterkontur, „Das-Letter" genannt. Beide wurden von der Lettergießerei Amsterdam hergestellt und auf den Markt gebracht. Eine Anzahl origineller Serien von Ornamenten, von der gleichen Firma verfertigt, können außer Betracht bleiben. Desgleichen sei nur kurz erwähnt, daß zu einigen Lettertypen Initialen entworfen wurden. Wenn ich nun noch erwähne, daß der Schreiber dieses 1910 seine erste Druckletter, eine neujavanische, bei der Gießerei Amsterdam hergestellt gesehen hat, dann habe ich wohl, bis auf eine Ausnahme, die ganze

Digitized by Google

Ernte zusammengebracht, die in unserem kleinen Lande mit seinem beschränkten Absatzgebiet gereift ist. Die genannte Ausnahme ist die Meidoorn-Letter, welche ich für meine eigene Presse, die Heuvelpers, entworfen habe, und die nur in einem Grad ausgeführt ist. Sie näher zu charakterisieren erscheint mir überflüssig. Ich erlaube mir nur noch zu erwähnen, daß auf dieser zweiten private press in den Niederlanden vor kurzem der zweite Druck fertig wurde, „Die Nordsee" von Heinrich Heine. Im Frühling dieses Jahres war als Erstling Spinozas Tractatus politicus erschienen. Es ist erfreulich, feststellen zu dürfen, daß das niederländische Werk, in seiner jeder Überladung abholden Einfachheit, obwohl sich stützend auf eine innige Tradition, dennoch neuen Möglichkeiten nicht abgeneigt, auch im Auslande geschätzt wird. Auf der Ausstellung zu Antwerpen im Plantin-Museum, 1925 zu Brüssel im Musée du Livre, 1927 auf der vorzüglichen Ausstellung in Leipzig, auf der Fiera del libro zu Florenz, im Frühjahr 1928 unlängst noch in Köln in der Abteilung Europäische Buchkunst der Gegenwart trat die niederländische Buchkunst so vor die Öffentlichkeit, daß es ihr zur Pflicht werden mußte, auf dieselbe Weise weiter zu arbeiten, die ihr das allgemeine Interesse erworben hat, ihr aber andererseits jene Stütze bedeutet, ohne die eine glückliche Entwicklung unmöglich ist.

(Nov. 1928)

Digitized by Google

Digitized by Google

dwars het draaiend hok kon binnenschuiven, waaronder dan zijn glimmende schoenen stonden en wijd van mekaâr.
Op de plechtige, gestichtelijke gracht klopte haar tredje voort. Ze bleef er pal staan voor een platte, diepe stoepsteen, nederkijkend naar een spiegelraam, half door een geel gordijn versloten en met bolletjes bebungeld. Daar zat een meisje in een witte jurk met korte mouwtjes en een licht lint om haar lijf aan de vensterbank te spelen. Huisjes, krullige boompjes, gespikkelde beestjes had zij er opgezet; koeien, biggen, een schaap met een bandje om en een hondje met een vlek. Een mannetje stond op een geel rondtetje en een vrouwtje dat ook stokjes had langs 'r lijf en plat was van achteren. Een weegschaaltje hing er aan een haakje en in de hoek der luiken leunde een groote pop; het had de handen op 'r witte boezel, keek wijd uit zwarte straaltjes en had net krullen als het meisje had. Mieb begon zoo ernstig toe te kijken dat haar haar afpruikte van haar schouders. Het meisje steunde op haar ronde bloote arm en bouwde een toren van prent-blokjes; ze hield nou in haar vingers zoo een blokje en wou het zetten op het bovenste. Dan keek zij uit haar krullen op ineens of wou ze wat van haar. Mieb zag de blauwe oogen wijder worden en 'r toet gaan hangen; toen zakte het meisje weg; je kon haar

Aus: „Nieuwjaarsdag" von Jac. van Looy. Typogr. Anordnung von S. H. de Roos u. J. F. van Royen. Hollandsche Mediaeval von S. H. de Roos. Druck: M. Mouton & Co., Verlag Vereeniging „Joan Blaeu"

ABB. 1

Digitized by Google

DE IVRE BELLI AC PACIS 1625-1925

I

HVGO GROTIVS GVILIELMO GROTIO

Iam peractis nuptiis tuis, mi Frater, iterum iterumque meo & conjugis meæ nomine tibi & conjugi tuæ omnia optamus felicia ac tortunata. Nos hic adhuc rusticamur, securi quid rerum alibi agatur, nisi quod de vestra valetudine quàm sæpissime certiores fieri optamus. Heri perlatum ad me est epistolium à te quo de Cysio percunctaris. Doleo Graswinckelium nostrum in perscribendo tam ingrato rumore adeo festinum fuisse. Scitote bene nobis compertum nihil esse ejus rei. Alioqui si quid fuisset non defuturi fueramus officio in popularum. Nos hic quid de Legatione in Galliam eventurum sit, scire avemus. Ego absoluto Stobæo, quem ad vos jam pervenisse spero, do operam commentationi de Iure belli, sed lentè satis procedo, id primùm curans ut valeam & quàm suavissimé vivam. Amicos Lugdunenses rectè valere spero. Velim intelligere quid de annotationibus nostris facturus sit Erpennius. Daetselarius hic nondum est, nec quicquam de eo jamdudum nisi per vos intelleximus. Parentes cæterique ut valeant scire percupio: iisque ac tibi & tuæ me & meam quantum possum commendo. 16 Iunii 1623. Balagniaci.

Literas Sylvanectum tibi destinandas scito ad Nicolaum de Bonvillers Pharmacopolam, cujus memoriam jugiter servato. Apothecarii omissio cur literis nonnulles careamus in causa est. Vale.

Tuus tui amantissimus Frater H. G.

Aus: De jure belli ac pacis de Hugo Grotius, 1625-1925. S. H. de Roos Grotius/Schrift der Lettergieterij „Amsterdam", Druck und Ausgabe der Lettergieterij „Amsterdam" 1926

ABB. 2

Digitized by Google

DE KUNSTENAAR EN ZIJN ZENDING IN HET LEVEN

DOOR PROF. WILLEM VAN DER PLUIJM

Hoe zal een later tijd oordeelen over een samenleving, die aan haar beste kinderen niet dan wat schoone woorden, niet dan een aalmoes heeft gegeven, aan hen die, worstelend en bespot, de vlam van het beste der menschheid hebben verder gedragen naar de toekomst? De toekomst, die ons, kunstenaars, eenmaal zal oordeelen, die ons zal vergeven waar wij te kort kwamen, doch die aan onze nagedachtenis nimmer meer vergoeden kan wat die samenleving ons onthield aan liefde en geluk.

MET deze woorden besloot in 1922 de dichter C. S. Adama van Scheltema zijn omvangrijken arbeid: „Kunstenaar en Samenleving". Zoo luidde het einde van een boek waarin een diepvoelend mensch aan de hand van feiten, in groote lijnen trachtte vast te leggen de verhouding van den kunstenaar tot zijn omgeving, opdat de wereld zou mogen weten hoe de kunstenaar één en al strijd heeft te voeren, niet alleen voor zijn materieel, maar vooral ook voor zijn geestelijk bestaan. En als voor bijna drie duizend jaar geleden door een verheven Oosterschen geest geschreven werd: „wat heeft de mensch voor al zijn werken onder de zon!" dan geldt deze kreet ook nog in onze dagen, niet het minst voor den kunstenaar, als hij op 't eind van zijn leven gekomen, terugschouwt op datgene, wat hij als eenling aan de velen schonk en wat omgekeerd die massa voor hem deed. Er moet bij den jongen kunstenaar toch een machtige drift uit zijn zieleleven opwellen en een energische overtuigingskracht aanwezig zijn, om hem de dwingende noodzakelijkheid op te leggen de gave, die in hem schuilt, tot daad te willen omzetten, waar hij te voren weet hoe geweldig de strijd in het leven voor hem zal zijn. Vanaf de vroegste tijden tot het heden toe moet hij er zich van

Aus: Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst 1923-1924. Verlag: W. L. u. J. Brusse's Uitgevers-Maatschappij, Rotterdam. Typogr. Anordnung: N. J. van de Vecht. Erasmus-Mediaeval und Kursiv Corpus 12. Erasmus-Initial von S. H. de Roos.

Digitized by Google

X. SEEGESPENST

ICH aber lag am Rande des Schiffes,
Und schaute, träumenden Auges,
Hinab in das spiegelklare Wasser,
Und schaute tiefer und tiefer —
Bis tief, im Meeresgrunde,
Anfangs wie dämmernde Nebel,
Jedoch allmählig farbenbestimmter,
Kirchenkuppel und Thürme sich zeigten
Und endlich, sonnenklar, eine ganze Stadt,
Alterthümlich niederländisch,
Und menschenbelebt.
Bedächtige Männer, schwarzbemäntelt,
Mit weissen Halskrausen und Ehrenketten
Und langen Degen und langen Gesichtern,
Schreiten über den wimmelnden Marktplatz
Nach dem treppenhohen Rathhaus',
Wo steinerne Kaiserbilder
Wacht halten mit Zepter und Schwerdt.
Unferne, vor langen Häuser-Reih'n
Mit spiegelblanken Fenstern,
Stehn pyramidisch beschnittene Linden,
Und wandeln seidenrauschende Jungfrau'n,
Ein gülden Band um den schlanken Leib,

Aus: Die Nordsee von Heinrich Heine. 1928. (Initiale im Original blau) S. H. de Roos, Meidoorn Schrift der Heuvelpers in Hilversum. Eigene Presse des Entwerfers.

ABB. 4

Digitized by Google

Quelle situation, Messieurs, que celle de la Belgique pendant la guerre. — Quelle situation sans seconde dans l'Histoire. Jamais séparation si cruelle et si nette des membres essentiels d'une nation.

Une ligne de feu, une frontière de ruines, de cadavres, une barrière de mort, et d'un côté de la ligne terrible, le peuple et le territoire belges, soumis à la puissance ennemie, placés sous la dure loi du conquérant, et ce peuple privé de tous les attributs de la liberté, de la souveraineté, de sa personnalité politique, menacé dans son unité, — et même insidieusement attaqué dans sa conscience d'être un peuple.

D'autre part, au delà des tranchées, et comme dans un autre monde inaccessible, le Roi, le Gouvernement, le Parlement, l'Armée se trou-

Aus: Discours Sur Emile Verhaeren par Paul Valéry de l'Académie Française. Gedruckt durch Johann Enschedé en Zonen für A. A. M. Stols, Brüssel, 1928. Lutetia Römisch Corpus 24, von J. van Krimpen

ABB. 5

Digitized by Google

't Gewicht van vijftig jaar, o God, in Uwen schoot:
het oude kind dat wijlt en nijdig ligt te woelen
en de oude man die blijft en tallemt, om te voelen
zijn vruchtelooze vreugde of vreeze voor den dood.

Geen eeuwig brood dan troostloos-droog het daeglijksch brood;
geen dronk dan droevig drab om mijne keel te koelen;
en geene rust dan, bij lam en lustloos spoelen
door hoofd en aderen, de waetren van den nood.

— Maar neen: Uw rechter-oog is zorg, Uw linker-ooge
is zorge, God, en bei zijn over mij gebogen:
o borg om ate en drank voor 't eindelijk geduld.

Ik ben het norsche kind dat niet-zijn blijft benijden,
de laffe man die niet en lijdt dan om te lijden.
— Maar 'k heb Uw schoot, o God, voor vijftig jaren schuld.

Oudejaarsavond 1927.

Aus: Gedichten van Karel van de Woestyne, Johann Enschedé en Zonen, Haarlem, 1928. Lutetia-Cursiv von J. van Krimpen

ABB. 6

Digitized by Google

Ze zaten in een wijden ring geschaard. Maar Isegrim, de wolf met al zijn magen, kwam zoo seffens vooruit tot bij den koning. En

zonder stameren begon de wolf alzoo: Genadige koning! heere van ons allen, ik smeeke u, bij uwe genade en groote goedertierenheid, ontferm u mijner en geef acht op al de schade die Reinaert mij zooveel heeft aangedaan, waar ik dikwijls ℘ het verlies en de oneer van verdragen heb. ℘ En boven al 't ander, ontferm u daarover dat hij mijn vrouw heeft gehoond en bedrogen en mijn kinderen zelfs niet en spaarde. ℘ Hij bevuilde ze met zijn pisse waar ze onmachtig te spertelen lagen, bij zooverre dat twee daaraf, die zijn stralend sop in hunne oogjes vingen, stekeblind gebleven zijn. En sedert vond hij het nog erger uit om mij te onteeren. Wij hadden hem zoo verre gekregen dat er een rechtsdag was gesteld waar we afgesproken waren dat Reinaert zijnen eed zou komen doen en zijne onschuld bewijzen; ℘ maar van zoogauw hij de heilige zaken naderen moest om te zweren, ver-

Probeseite gesetzt aus Houtsneeletter von A. van der Vossen, Corpus 18

ABB. 7

Digitized by Google

ΟΙΔΙΠΟΥΣ· Ὦ τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφὴ
τίνας ποθ' ἕδρας τάσδε μοι θοάζετε
ἱκτηρίοις κλάδοισιν ἐξεστεμμένοι;
πόλις δ' ὁμοῦ μὲν θυμιαμάτων γέμει,
ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων·
ἀγὼ δικαιῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούειν αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα,
ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.
Ἀλλ', ὦ γεραιέ, φράζ', ἐπεὶ πρέπων ἕφυς
πρὸ τῶνδε φωνεῖν, τίνι τρόπῳ καθέστατε,
δείσαντες ἢ στέρξαντες; ὡς θέλοντος ἂν
ἐμοῦ προσαρκεῖν πᾶν· δυσάλγητος γὰρ ἂν
εἴην τοιάνδε μὴ οὐ κατοικτίρων ἕδραν.
ΙΕΡΕΥΣ· Ἀλλ', ὦ κρατύνων Οἰδίπους χώρας ἐμῆς,
ὁρᾷς μὲν ἡμᾶς ἡλίκοι προσήμεθα
βωμοῖσι τοῖς σοῖς· οἱ μὲν οὐδέπω μακρὰν
πτέσθαι σθένοντες, οἱ δὲ σὺν γήρᾳ βαρεῖς,
ἱερῆς, ἐγὼ μὲν Ζηνός, οἵδε τ' ἠθέων
λεκτοί· τὸ δ' ἄλλο φῦλον ἐξεστεμμένον
ἀγοραῖσι θακεῖ, πρός τε Παλλάδος διπλοῖς
ναοῖς, ἐπ' Ἰσμηνοῦ τε μαντείᾳ σποδῷ.
Πόλις γὰρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾷς, ἄγαν
ἤδη σαλεύει, κἀνακουφίσαι κάρα
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἵα τε φοινίου σάλου,
φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονὸς,
φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις τόκοισί τε
ἀγόνοις γυναικῶν· ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς

Aus: *ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ* door Sophokles, met KONING OIDIPOES, übersetzt von Dr. P. C. Boutens. In Vorber. bei Joh. Enschedé Zn., Haarlem 1929. Antigone Grieksch Corpus von J. van Krimpen.

ABB. 8

Digitized by Google

VIII TU ne dois en ton cœur superbe devenir,
Ni braver mon malheur, accident de fortune:
La misere amoureuse à chacun est commune:
Tel eschappe souvent qu'on pense bien tenir.

Tousjours de Nemesis il te faut souvenir,
Qui fait nostre avanture ore blanche ore brune.
Aux superbes Tyrans appartient la rancune:
Comme ton serf conquis tu me dois maintenir.

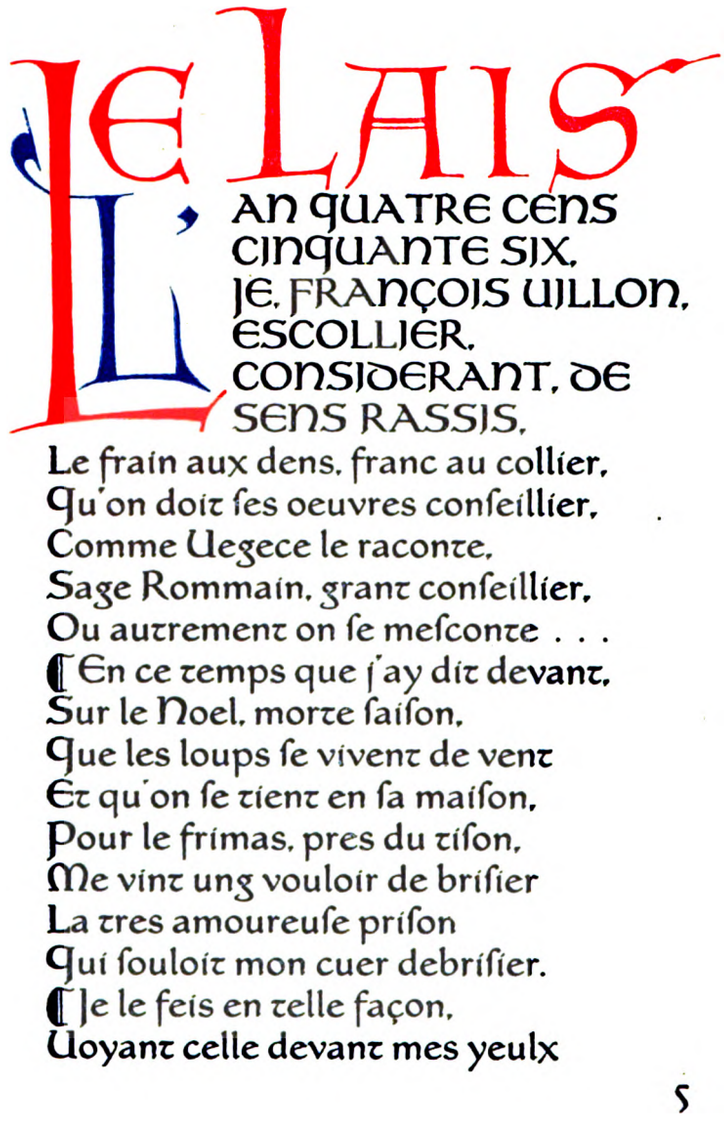
Les Guerres et l'Amour se semblent d'une chose:
Le veinqueur bien souvent du veincu est batu,
Qui paravant fuyoit de honte à bouche close.

L'Amant desesperé souvent reprend vertu:
Pource un nouveau trophee à mon mal je propose,
D'avoir contre tes yeux si long temps combatu.

Aus: Ronsard, Les Sonnets pour Helene. Erasmus-Mediaeval der Lettergieterij „Amsterdam", entw. von S. H. de Roos, Anordn. von Ch. Nypels, Druck: Leiter-Nypels Maastricht. Verlag „La Connaissance", Paris, 1924.

ABB. 9

Digitized by Google



Aus Oeuvres de François Villon, Druck der Kuner-Press. Type van Royen.

ABB. 10

Digitized by Google

G. W. Dijsselhof, Holzschnitte für einen Zeitschriftentitel und Briefumschlag

ABB. 11

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE ENGLISCHEN PRESSEN DER GEGENWART

VON S. J. A. SYMONS

Die Änderung des Geistes, welche in dem englischen Druck der Nachkriegszeit erkennbar ist, spiegelt sich in den neuen Verlags-Methoden wieder und hat gerade in diesen ihr größtes Ergebnis erzielt. Für den Beobachter vom Kontinent ist es leicht, das, was in den zehn Jahren nach 1918 von Briten in der Buchdruckerkunst geleistet worden ist, zu prüfen und auf seinen Wert zu beurteilen: Klarheit darüber zu gewinnen, wem diese Leistungen gutzuschreiben sind, ist schwerer.

Einer der bekanntesten Männer und sicherlich der bedeutendste der modernen Verlags-Drucker-Gruppe ist Mr. Francis Meynell, der im Jahre 1923 (mit Hilfe von Miss Vera Mendel und Mr. David Garnett) die Nonesuch-Presse gründete. Es war seine bestimmt ausgesprochene Absicht, „denjenigen unter den Büchersammlern zu dienen, welche ihre Bücher auch zum Lesen verwenden", und seine Presse wurde gegründet „mit der Bestimmung, die Bücher auszuwählen und sie nach einem dreifachen Ideal zu gestalten: Bedeutsamkeit des Inhalts, Schönheit des Formates und Mäßigkeit des Preises". Für diese Aufgaben brachte Mr. Meynell ein ausnahmsweise gutes Rüstzeug mit. Als Sohn zweier Dichter, von Wilfrid und Alice Meynell, und Patenkind eines Dritten, Francis Thompson, verbrachte er seine Kindheit und erste Jugendzeit in der Gesellschaft von Männern der Literatur und der Kunst, deren Treffpunkt das Haus seines Vaters war. Nachdem er die Universität verlassen hatte, wurde er Lehrling in der katholischen Verlagsfirma Burns & Oates, bei welcher sein Vater Direktor war; dort erhielt seine Neigung zur Schrift eine neue Anregung durch die Gegenwart von Mr. Stanley Morison, der ebenfalls ein

Digitized by Google

junior war und sich gerade damals mit seinen langwierigen typographischen Forschungen beschäftigte. Als Ergebnis der auf diese Weise gewonnenen Erfahrungen gründete Mr. Meynell im Jahre 1916 eine Geschäftsfirma mit dem Namen „The Pelican Press", deren Gegenstand es war (und ist), „den schönsten Druck für den Handel herzustellen"; den schönsten, das heißt, einen Druck, der mehr von Sorgfalt und Geschmack als durch die Kostenfrage bestimmt wird. Trotz der Schwierigkeiten, welche sich natürlich einem solchen Versuch in den Kriegsjahren entgegenstellten, rechtfertigte die neue Druckerei bald das Unternehmen ihres Gründers und ist heute noch eine der führenden in ihrem Gebiet. Darauf war Mr. Meynell eine Zeit lang Mitherausgeber des Daily Herald, der bedeutendsten Arbeiter-Zeitung Englands, und später gründete er nach dem Beispiel des Sozialisten William Morris, wie oben gesagt, eine Privatpresse. In Francis Meynells Methode war aber ein neues charakteristisches Element. Seine Vorgänger, William Morris, Charles Ricketts, Lucien Pissarro, Cobden-Sanderson und die anderen Förderer privater Pressen, hatten ihre Bücher direkt auf Handpressen hergestellt. Mr. Meynell dagegen, welcher sich während seiner Verleger- und Geschäftstätigkeit mit den Möglichkeiten der modernen Maschinerie vertraut gemacht hatte, traf Maßnahmen, daß die Nonesuch-Bücher von verschiedenen Handelsfirmen unter seiner Leitung und nach seinen Plänen gedruckt wurden. Die hiermit verbundenen wirtschaftlichen Vorteile liegen auf der Hand: es ist weniger Kapital und Arbeit erforderlich, und es wird Zeit gespart; ferner war Mr. Meynell, der dadurch von der Verantwortlichkeit der Druckarbeit entbunden war, frei, sich selbst der literarischen Seite seines Unternehmens zu widmen. Hier hatte er ebenfalls hohe und ehrgeizige Ziele: die Nonesuch-Bücher haben einen hohen verlegerischen Stand, und man kann sich leicht klar darüber werden, warum sie, sobald sie angekündigt worden sind, im vollen Umfange der Auflage bestellt werden und hohe Preise erzielen. Mr. Meynells gegenwärtiger Druckstil ist leicht, geschmackvoll und dekorativ; er verwendet mit Geschick Röschen-Ornamente, mit denen

Digitized by Google

er früh vertraut war, und zieht eine arabeskale Elegantheit der strengeren Nüchternheit der charakteristischen englischen Schule vor. Der Name und die Arbeit Stanley Morisons wird deutschen Lesern vertrauter sein als die Mr. Meynells. Sie werden seinen Namen als Autor oder Herausgeber mehrerer schwerer typographischer Bände kennen, als größte Autorität in der Kalligraphie und Druckerei-Geschichte, die ebenso erfahren in der Schrift wie mit der Feder ist. Er ist noch jung und wurde im Jahre 1889 in Woodford, welches jetzt eine Vorstadt von London ist, geboren. Im Jahre 1912 wurde er von Mr. Gerard Meynell, einem Vetter von Francis Meynell, der Direktor der Westminster Press und kaufmännischer Herausgeber des The Imprint ist, einer typographischen Zeitung, welche Aufmerksamkeit verdient, aus einer ihm nicht zusagenden Laufbahn in einer Bankfirma befreit. Die Zeitung war gegründet worden, um die technische Kenntnis zu verbessern und zu verbreiten und wurde in einer besonderen neuen Schrift gedruckt (Imprint). Ein paar Dutzend Nummern waren erschienen, ehe sie mit vielem anderem Guten in den ersten Wellen des Krieges unterging. Gerard Meynell, der schnell die Fähigkeit seines Schülers erkannt hatte, ermutigte Mr. Morisons Interesse für Typographie und Kalligraphie, und als das Ende des Imprint kam, half er seinem Schützling, Beschäftigung bei der Firma Burns & Oates zu finden, in deren Geschäft, wie berichtet worden ist, Morison mit Francis Meynell eine praktische Erfahrung in den Verlagsmethoden und Problemen gewann und sein Interesse am Drucken und seiner Geschichte bestätigt fand. Die zwei eifrigen Arbeiter trennten sich im Jahre 1916, kamen aber im Jahre 1918 wieder in Verbindung, als Mr. Morison die Leitung der Pelican Press übernahm, die inzwischen von Francis Meynell ins Leben gerufen worden war. Mr. Morison wurde, zum Teil auf Grund der Erfahrungen, die er auf diesem Posten gewonnen hatte, gebeten, an der Gründung einer neuen Druckerei, der Cloister Press, teilzunehmen, in welcher er mit Mr. C. W. Hobson (dem jetzigen Direktor der London Press Exchange) und W. Lewis (dem jetzigen Drucker der Universität Cambridge) assoziiert war. Im Jahre

Digitized by Google

1923 begannen die beiden fruchtbarsten Teilhaberschaften seines Lebens; die erste war die mit Mr. Oliver Simon, deren Ergebnis der Fleuron war, eine typographische Jahresschrift, die mehr dazu beigetragen hat als jedes andere Buch oder irgendwelche Zeitung, die englischen Verleger und Leser schriftbewußt zu machen; und die zweite, die mit der Lanston Monotype Corporation. In dieser haben sich Mr. Morisons persönliche Gaben in ihren vollsten Vorzügen gezeigt. Während aller Änderungen seines frühreifen Lebens ist er immer bei dem Studium der Formen und der Geschichte der Typen und Buchstaben geblieben; das war ein ideales Training für die Aufgabe, zu der er berufen war. Unter seiner Leitung ist das Repertoire der Typen, welche den Verwendern der Monotype-Maschinen zur Verfügung stehen, umgewälzt worden: Blado, Poliphilus, Baskerville, Fournier, Garamond und erst vor kurzem Eric Gill's Sans Serif sind hinzugefügt worden; neben diesem Wiederaufbau hat Mr. Morison Aufsätze und Abhandlungen in klarer und verständlicher Sprache geschrieben, in denen die Vorzüge und der Gebrauch dieser wiederbelebten Schriftbilder deutlich gemacht wird. Obgleich Mr. Morison, wie dargetan, ein Mann der Theorie ist, so hat er auch eine praktische und praktisch erprobte Druckerhand, was man an den vier reproduzierten Ausstattungs-Mustern erkennen kann; neben seinen mannigfaltigen augenblicklichen Tätigkeiten ist er typographischer Ratgeber für die Firma Gollancz Ltd. und die Cambridge University Press. Mr. Oliver Simon ist schon als Begründer von The Fleuron erwähnt worden. Er wurde im Jahre 1895 geboren und ist der Neffe von zwei Künstlern, William Rothenstein und Albert Rutherston. Nachdem er seine Bildung vervollständigt hatte und aus dem Felde zurückgekehrt war, arbeitete Mr. Simon eine kurze Zeit lang in der Chiswick Press, einer der von den älteren Druckereien Englands am besten bekannten, und kam dann als Anfänger zu der Curwen Press, bei der er jetzt typographischer Ratgeber ist. Zur Zeit seines Eintrittes (1921) in die Curwen Press, welche im Jahre 1863 gegründet worden ist, war dieselbe erst vor kurzem unter die Aufsicht (1916) ihres gegen-

Digitized by Google

wärtigen jungen und energischen Eigentümers, Mr. Harold Curwen, gekommen. Mit Hilfe seines Freundes Lovat Fraser hatte Mr. Curwen der Arbeit seiner Firma bereits mit Erfolg eine Farbe und einen Geist der Freude verliehen, die beide dem englischen Geschmack fremd und unvertraut waren; die Herstellung von Büchern lag aber außerhalb seines Zieles. Die eigentliche Buch-Herstellung war aber Mr. Simons Ehrgeiz und Studium, und den wohlverdienten Ruf, den die Curwen Press heute hinsichtlich des Buchdruckens genießt, verdankt sie dem Talent, mit dem er eine Organisation aufgebaut hat, die als Herstellerin einer Arbeit höchster Klasse anerkannt ist. Wie man aus den Entwürfen sieht, neigt Mr. Simon beim Druck zu einem ernsten Geschmack, und obgleich er den Schmuck nicht verschmäht, verwendet er ihn doch sparsam und beinahe widerstrebend. Mr. Simons Teilnahme an der Wiederbelebung des Drucks hat aber nicht in der praktischen Arbeit für die Curwen Press ihr Ende gefunden. Als Gründer des Fleuron und Herausgeber der ersten vier Nummern hat er energisch an der Erneuerung der typographischen Wissenschaft teilgenommen; Leser der Druck-Literatur werden sein neuestes Buch Printing of To-day (Buchdruckkunst der Gegenwart) als Beispiel eines notwendigen Werkes, als hervorragendes Muster einer Edition frisch in der Erinnerung haben; er hat auch als Leiter der allgemeinen Publikationen des Fleuron gezeigt, wie sehr der moderne Künstler zur Hebung des modernen Buches beitragen kann. Hierbei ist ein erfolgreiches Ergebnis von Mr. Simons Arbeit, daß er ein Verbindungsoffizier ist zwischen den Armeen der Kunst.

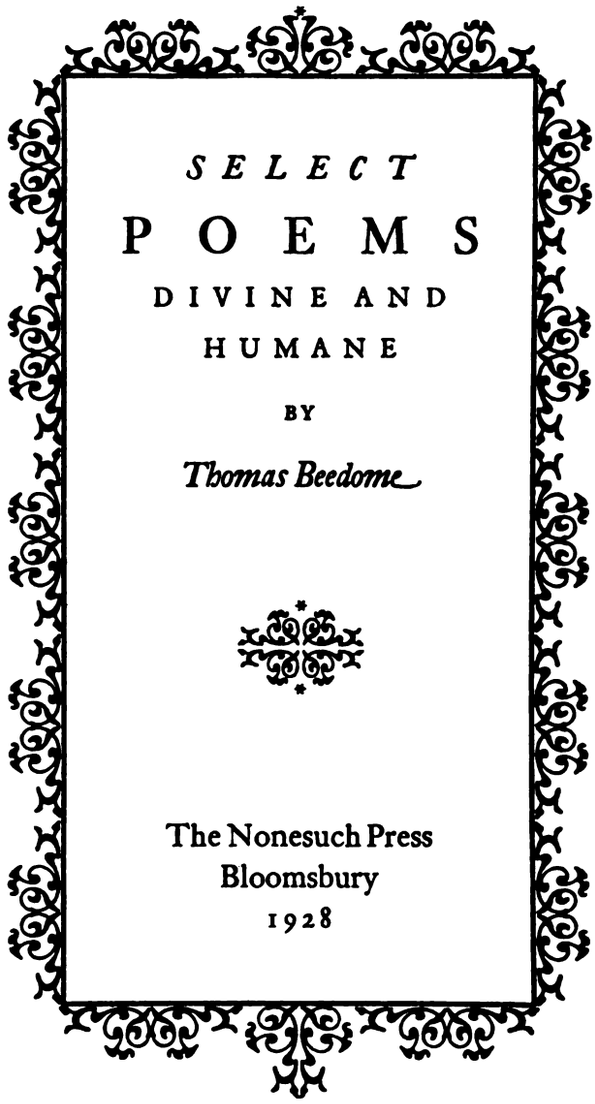
Man darf aber nicht denken, daß diese jungen Männer zu ihren älteren Kollegen in einem Mißverhältnis stehen. Alle drei, die erwähnt wurden, schulden zum Beispiel Mr. Bernard Newdigate, dem jetztigen Direktor der Shakespeare Head Press, einen sehr großen Dank. Mr. Newdigate ist wegen seiner starken und doch vielgestaltigen Meisterschaft in der Caslon Old Face und seiner Sympathie für sie bekannt. Der Punkt aber, den diese Zeilen betonen wollen, ist der, daß die besten Drucker der jüngeren

Digitized by Google

Generation nicht, wie es doch ihre Vorgänger viel häufiger waren, nur Drucker sind, sondern tatsächliche Verleger und Hersteller von Büchern. In diesem Zusammenhange dürfen zwei Namen erwähnt werden, der von Mr. G. Wren Howard und der von Mr. C. H. C. Prentice. Diese Herren sind Mitglieder der Verlagshäuser Jonathan Cape bezw. Chatto u. Windus, und obgleich sie selbst nicht drucken, so sind sie doch beide erfahrene Buchdrucker und überwachen persönlich die von ihren Firmen herausgegebenen Arbeiten.

Die Folgen dieses Kontaktes zwischen der Verleger- und der Drucker-Welt können für die englische Buch-Produktion nur von größtem Nutzen sein. Die Resultate beginnen jetzt schon sich zu zeigen: in Gestalt der Spezial-Ausgaben, welche in den meisten Verlags-Verzeichnissen enthalten sind, und der Werke solcher Organisationen wie der Nonesuch- und Cresset-Pressen, welche, zum Preise gewöhnlicher Bücher, Werke herausgeben, die alle den Stempel der Arbeit der historischen Pressen tragen.

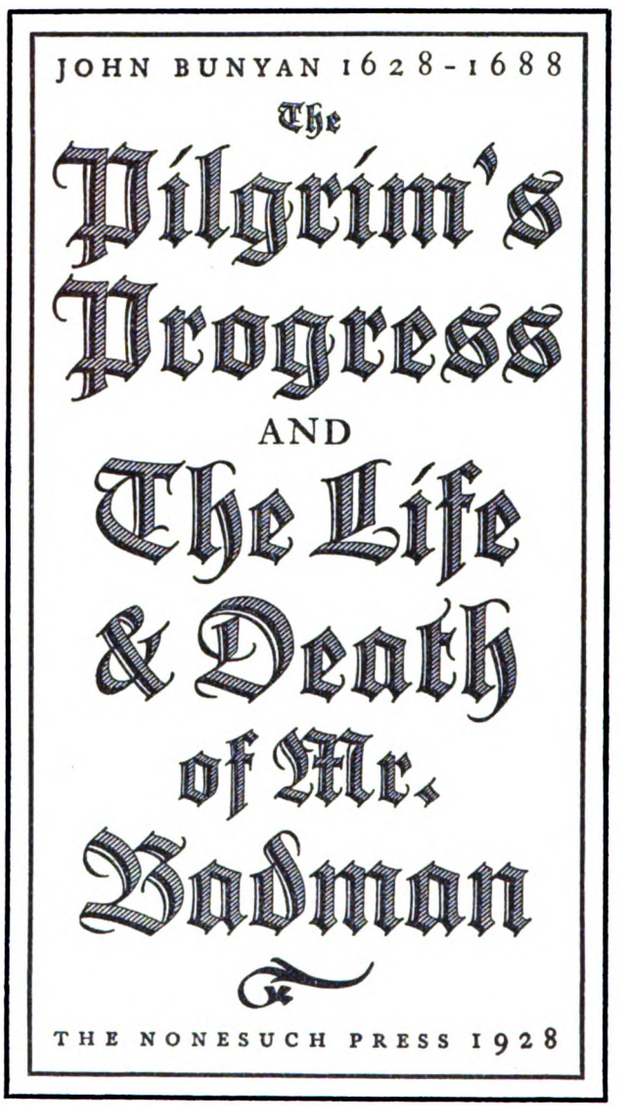
Digitized by Google



Titelseite aus: Select Poems by Thomas Beedome. Veröffentlicht von der Nonesuch Press. Druckanordnung von Francis Meynell.

ABB. 13

Digitized by Google



Titelseite aus: The Pilgrim's Progress by John Bunyan.
Veröffentlichung der Nonesuch-Press. Druckanordnung von Francis Meynell.

ABB. 14

Digitized by Google

THE

PRINCESS OF *BABYLON*

THE AGED BELUS, king of Babylon, thought himself the first man, upon earth; for all his courtiers told him so, and his historiographers proved it. What might excuse this ridiculous vanity in him was, that, in fact, his predecessors had built

Seite aus: The Princess of Babylon, Veröffentlichung der Nonesuch Press. Druckanordnung von Francis Meynell.

ABB. 15

Digitized by Google

RAMEAU'S NEPHEW

AND OTHER WORKS

TRANSLATED FROM THE FRENCH OF

DENIS DIDEROT

BY MRS. WILFRID JACKSON

WITH AN INTRODUCTION BY

COMPTON MACKENZIE

LONDON:
CHAPMAN & HALL LTD
1926

Titelseite zu Rameau's Nephew von Denis Diderot. Gedruckt von der Curwen-Press. Druckanordnung von Oliver Simon. Veröffentlichung von Chapman & Hall, Ltd. London.

ABB. 16

Digitized by Google

A SPECIMEN BOOK

OF TYPES & ORNAMENTS

IN USE AT

THE CURWEN PRESS

PLAISTOW · LONDON

PUBLISHED FOR THE CURWEN PRESS BY

THE FLEURON LTD

101 GREAT RUSSELL STREET, LONDON

1928

Titelseite aus: A Specimen Book of Types and Ornaments. Veröffentlicht vom Fleuron. Gedruckt von der Curwen Press. Druckanordnung von Oliver Simon.

ABB. 17

Digitized by Google

EMIN
The Governor of Equatoria

BY A. J. A. SYMONS

LONDON
THE FLEURON LTD
1928

Titelseite aus: Emin, The Governor of Equatoria. By A. J. A. Symons. Veröffentlicht vom Fleuron. Gedruckt von der Curwen-Press. Druckanordnung von Oliver Simon.

ABB. 18

Digitized by Google

BOOK CLUBS & PRINTING SOCIETIES

OF GREAT BRITAIN AND IRELAND

BY HAROLD WILLIAMS

PRINTED AT THE CURWEN PRESS
PLAISTOW AND PUBLISHED BY
THE FIRST EDITION CLUB BEDFORD
SQUARE LONDON W.C.
A.D. 1929

Titelseite aus: Book Clubs and Printing Societies by Harold Williams. Veröffentlicht vom First Edition Club London. Gedruckt von der Curwen-Press. Druckanordnung von Oliver Simon.

ABB. 19

Digitized by Google

The
Calligraphic Models
of
LUDOVICO DEGLI ARRIGHI
surnamed
VICENTINO

A Complete Facsimile
and Introduction
by
Stanley Morison

Prospectus

John & Edward Bumpus, Limited,
350 Oxford Street, London, W.1
Mcmxxvj

Titelseite aus: Ludovico degli Arrighi. Veröffentlicht von John & Edward Bumpus, Ltd. London. Druckanordnung von Stanley Morison.

ABB. 20

Digitized by Google

EVSTACHIO CELEBRINO DA VDENE

Calligrapher, Engraver and Writer for the Venetian Printing Press

by

STANLEY MORISON

With
Illustrations in the text and
a complete collotype facsimile of
THE WAY OF LEARNING TO WRITE THE
Lettera Mercantesca
BY EVSTACHIO CELEBRINO
1525

THE PEGASUS PRESS · PARIS · MCMXXIX

Titelseite aus: Eustachio Celebrino da Udene. Veröffentlicht von der Pegasus-Press. Druckanordnung: Stanley Morison.

ABB. 21

Digitized by Google

drawing. It is a more faithful rendering of the original than was White's own engraving.

I wish to thank Geoffrey Keynes for his Bibliography; and Alan G. McDougall for his help with the proofs.

Francis Meynell.

22nd June 1927.

The titles of the severall poems contained in this book

Dedication	*pag:* 2	*The Temper*	49
Church porch Perrirranterium	3	*Jordan*	50
Superliminare	19	*Imployment*	51
The Altar	20	*H. Scriptures*	52
The Sacrifice	21	*2.*	52
The Thankesgiving	29	*Whitsunday*	53
The Reprisall	30	*Grace*	54
The Agony	31	*Praise*	55
The Sinner	32	*Affliction*	55
Good Fryday	32	*Mattens*	56
Redemption	33	*Sinne*	57
Sepulcher	34	*Even-song*	57
Easter	35	*Church-monuments*	58
Easter-wings	36, 37	*Church-Musique*	59
H. Baptisme	38	*Anagr:*	59
Nature	39	*Church lock and key*	60
Sinne	39	*Church-floore*	60
Affliction	40	*The Windows*	61
Repentance	42	*Trinity-Sunday*	61
Faith	43	*Content*	62
Prayer	45	*The Quiddity*	63
H. Communion	45	*Humility*	63
Antiphon:	47	*Frailty*	64
1. Love	47	*Constancy*	65
2. Love	48	*Affliction*	66
The Temper	48	*The Starre*	67
		Sunday	68

Druckseite nach Entwurf von Francis Meynell. In der Janson-Type gedruckt von der Nonesuch-Press.

ABB. 22

Digitized by Google

Leon. So, by being too curst, God will send you no hornes.

Beat. Just, if he send me no husband, for the which blessing, I am at him upon my knees every morning and evening: Lord, I could not endure a husband with a beard on his face, I had rather lie in the woollen.

Leonato. You may light upon a husband that hath no beard. — light on

Batrice. What should I doe with him? dresse him in my apparell, and make him my waiting gentlewoman? he that hath a beard, is more then a youth: and he that hath no beard, is lesse then a man: and hee that is more then a youth, is not for mee: and he that is lesse then a man, I am not for him: therefore I will even take sixepence in earnest of the Berrord, and leade his Apes into hell. — (Beatrice) — *bear-ward, hell?*

Leon. Well then, goe you into hell.

Beat. No, but to the gate, and there will the Devill meete mee like an old Cuckold with hornes on his head, and say, get you to heaven *Beatrice*, get you to heaven, heere's no place for you maids, so deliver I up my Apes, and away to S. *Peter*: for the heavens, hee shewes mee where the Batchellers sit, and there live wee as merry as the day is long. — *maids. So*

Brother. Well neece, I trust you will be rul'd by your father. — (*To Hero.*)

Beatrice. Yes faith, it is my cosens dutie to make curtsie, and say, as it please you: but yet for all that cosin, let him be a handsome fellow, or else make an other cursie, and say, father, as it please me. — say, father, as

Leonato. Well neece, I hope to see you one day fitted with a husband.

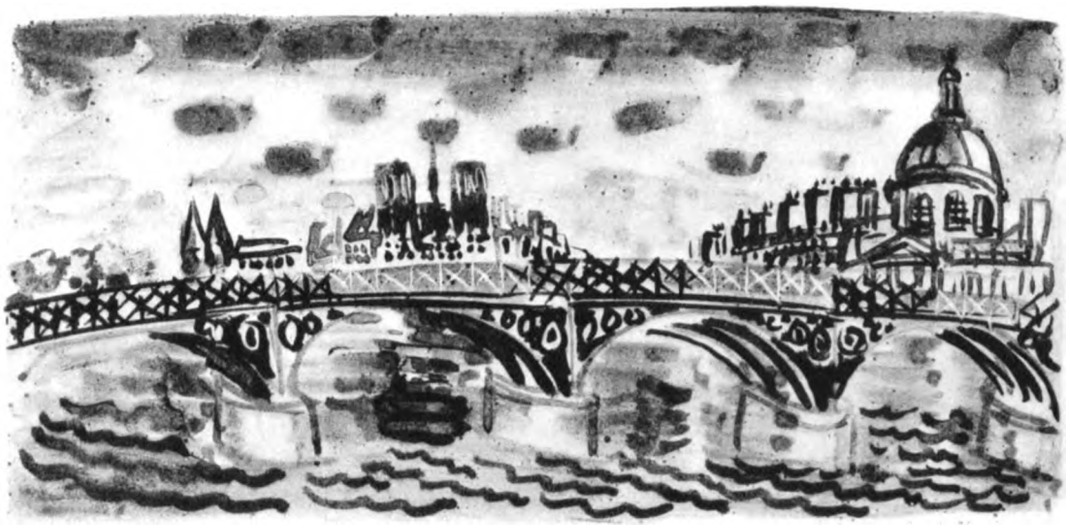
Beatrice. Not till God make men of some other

Textseite aus Shakespeare Works in der Monotype Fournier. Druck der Cambridge University Press. Druckanordnung von Francis Meynell.

ABB. 23

Digitized by Google

Digitized by Google



SIX mois passèrent. Depuis cinq mois, Tristouse Ballerinette était devenue la maîtresse de Croniamantal, qu'elle aima passionnément durant huit jours. En échange de cet amour, le lyrique garçon l'avait rendue glorieuse et immortelle à jamais en la célébrant dans des poèmes merveilleux.

« J'étais inconnue, pensait-elle, et voilà qu'il m'a faite illustre entre toutes les vivantes.

« On me tenait pour laide en général avec ma maigreur, ma bouche trop grande, mes vilaines dents, mon visage asymétrique, mon nez de travers. Me voilà belle à cette heure, et tous les hommes me le disent. On se moquait de ma démarche virile et saccadée, de mes coudes pointus qui remuaient dans la marche comme des pattes de poule. On me trouve maintenant si gracieuse que les autres femmes m'imitent.

Raoul Dufy, Lithographie zu „Le poete assassiné".
Editions „Au sons Pareil", Paris.

ABB. 24

Digitized by Google

Je ne me souviens pas de la date;
il n'y avait pas de mois non plus;
le diable sait ce que c'était.

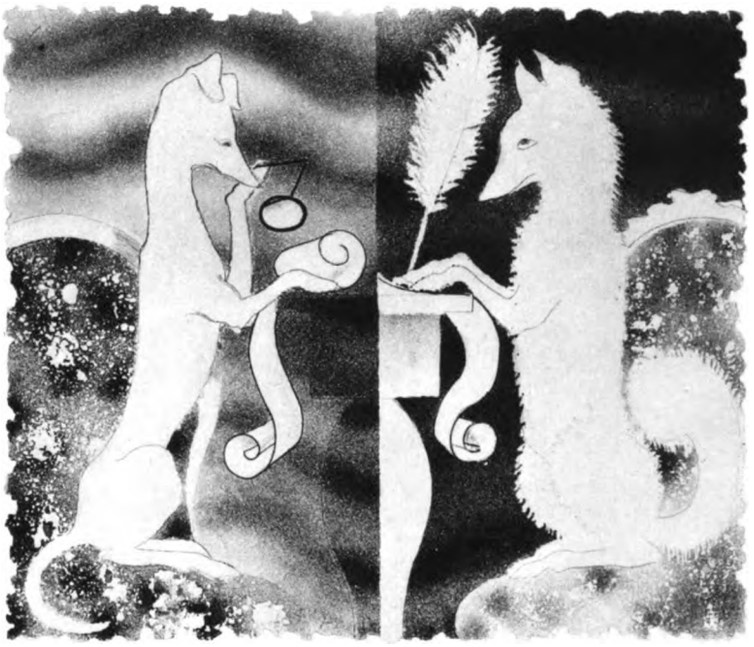
Le manteau royal est complètement prêt et cousu. Mavra

109

ABB. 25

A. Alexejeff, Radierung zu Gogol: „Journal d'un Fou". Editions de la Pléjade. (I. Schriffrin). Paris.

Digitized by Google



tude! Laissons cela cependant. Je suis bien heureuse que nous ayons eu l'idée de nous écrire. »

C'est écrit très correctement. La ponctuation et les accents même sont à leur place.

A. Alexejeff, Radierung zu Gogol: „Journal d'un Fou". Editions de la Pléjade. (I. Schiffrin). Paris.

ABB. 26

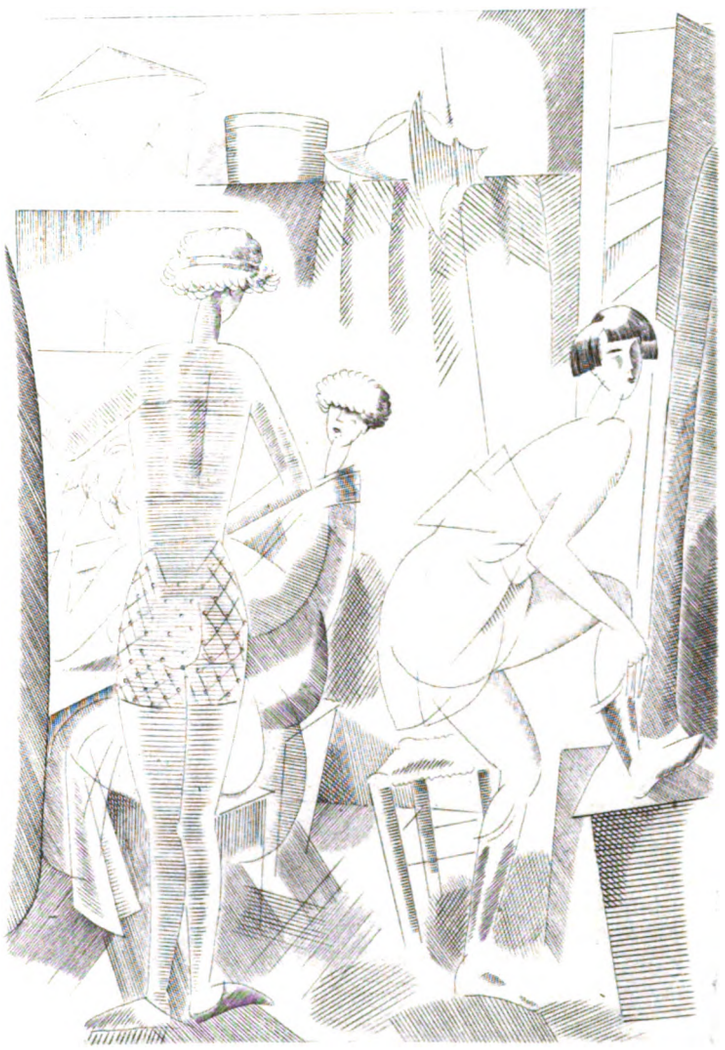
Digitized by Google

Tout a changé. Je commence cette page dans le train qui me mène à Séville, et j'aperçois par le carreau une région verte, cultivée, presque humide. Après

ABB. 27

Marie Laurencin, Radierung zu „Lettres espagnoles", von Jacques de Lacretelle. Verlag „Le Livre".

Digitized by Google



J. E. Laboureur. Illustration zu Colette, Radierung
„L'Envers du Music Hall". Verlag: Au sans Pareil, Paris 1926.

ABB. 28

Digitized by Google

Digitized by Google

J .E. Laboureur. Illustration zu Colette, Radierung
„L'Envers du Music Hall". Verlag: Au sans Pareil, Paris 1926.

ABB. 29

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS SCHÖNE BUCH IN FRANKREICH / EINE ÜBERSICHT ÜBER ZEHN JAHRE

VON MAXIMILIAN VOX

Das Luxusbuch, die Edition d'art, so sagt man gemeinhin bei uns. Diese Worte sind jedoch sehr schlecht gewählt, denn sie beschränken und begrenzen die Tragweite und die Wirkungskraft der Tätigkeit, der sich unsere Verleger und Typographen hingeben. Ein schönes Buch hat nichts mit Luxus oder mit Mode und Phantasie zu tun; es stellt vielmehr eine normale und notwendigerweise auf den höchsten Grad der Vollendung gebrachte Sache dar. Niemals wird man den Saint-Emilion einen Kunstwein nennen, niemals den Kölner Dom eine Luxuskathedrale; und ein Buch, so schön es auch sei, bleibt deshalb doch stets ein Buch, das heißt, wenigstens möglicherweise, ein Gegenstand von größter Notwendigkeit. Diese Worte bezeichnen, obwohl ungenau, doch einen spezifisch französischen Wirkungskreis. Es ist daher möglich, schon jetzt eine gewisse Entwicklungsspur zu verfolgen und festzustellen, nachdem zehn Jahre vergangen sind, die mit intensivsten Versuchen ausgefüllt waren. Nirgends sonst findet man zu gleicher Zeit ein so zahlreiches Publikum von Bibliophilen, die sich aus blühenden Gesellschaften zusammensetzen, nirgends sonst so tätige und zahlreiche Verleger, deren ganzes Bemühen darauf gerichtet ist, dieses Publikum zufriedenzustellen, nirgends sonst so viele Illustrationskünstler und auf die Buchproduktion spezialisierte Typographen.

Der Ursprung dieser Bewegung liegt übrigens nicht bei uns. Sie geht, wenigstens in ihren grundlegenden Tendenzen, auf die Blüte der Privatpressen zurück, die soviel taten, um in England in der praeraphaelitischen Epoche die edle Buchdruckerkunst zu Ehren zu bringen. Ein

Digitized by Google

französischer Verleger, der berühmte Eugène Pelletan, nahm ihre Lehren zwischen 1900 und 1910 an und zeigte den Amateuren, daß ein schönes Buch nicht einfach die Aneinanderreihung eines beliebigen gedruckten Textes und mehr oder weniger farbiger Bilder sei. Aber sein persönlicher Geschmack brachte ihn dahin, seine Texte, die mit Liebe zusammengesetzt waren, mit verschiedenen Ornamenten zu versehen, ohne daß er dabei jedoch von Reproduktionen zuviel Gebrauch machte. Seine Fachgenossen gründeten indessen ihr Verlegen auf den Fortschritt der mechanischen Verfahren. Diese wurden aber – wenn ich so sagen darf – chronisch hinfällig, in dem Maße als sich die oben erwähnten Techniken vervollkommneten. Die moderne Luxusausgabe sollte erst an dem Tage zur Entstehung gelangen, wo man entschlossen auf die Originalgravur, nämlich auf den Holzschnitt, zurückgriff, der dem Künstler gestattet, direkt mit dem Drucker zusammenzuarbeiten. Und da sich nun einmal das ganze Streben nach dieser Renaissance auf einen Namen stützen muß, so nennen wir hier den Namen des Druckers und Verlegers Léon Pichon, der mehr als irgend ein anderer Mensch auf die Geschicke des modernen Buches Einfluß gehabt hat. Er bediente sich als erster des Holzstichs und ging in vollem Vertrauen auf ihre Renaissance an dieses Verfahren heran. Als erster entdeckte er wieder die Kunst, die Gravur eng mit dem Text zu verbinden, wobei diesem jedoch vollkommen seine große tonangebende Vorherrschaft gelassen wurde. Er hatte einen gleichzeitig festen und feinen Geist, der sich dadurch auszeichnete, daß er sich selbst mit einer geradezu jansenistischen Strenge Grenzen zog, um sich ganz auf seine Arbeit konzentrieren zu können. Er hat nicht aufgehört und hört noch nicht auf, den Buchkünstlern beispielhafte Vorschläge zu machen, die die Tendenz zügeln wollen, dauernd auf liebenswürdige Phantasien zurückzugreifen. Es ist richtig und es ist gut, daß man zuweilen die Grenzen überschreitet, die unser Meister Pichon gesetzt hat: es ist heilsam, daß man es nur mit einem leisen Zittern tun kann. Sein Daphnis et Chloë, das mit Holzschnitten von Carlègle versehen ist, markiert eine

Digitized by Google

Epoche. Seine Mitarbeiter, Daragnès in seiner ersten Art zu arbeiten, Roubille, und besonders Hermann Paul hatten den Geschmack gemeinsam, die Holzschnitte scharf in schwarz betont auszuführen; indem sie eine robuste Wirkung von der Typographie forderten. In den Jahren unmittelbar nach dem Kriege versteifte man sich mit einer gewissen Hartnäckigkeit auf das Luxusbuch. Erstens aus künstlerischen Gründen war man erfüllt von dem Verlangen nach neuen Eindrücken, aber auch aus wirtschaftlichen Gründen; denn der Reichtum hatte sich in den neuen Gesellschaftsklassen ebenso wie die Sorge ausgebreitet, in dieser Geldentwertungsperiode Gegenstände von festem Werte anzuschaffen. Der Holzschnitt hat wegen seiner Kühnheit und wegen seiner in ihren Wirkungen oft lapidaren Einfachheit in den Jahren 1918 bis 1923 geradezu eine Inflation erlebt. Neue Verlagshäuser widmeten sich immer mehr und mehr seiner Verbreitung. Raoul Dufy hatte in seinem Bestiaire d'Apollinaire bereits den Reiz und das Leben von technisch noch unvollkommenen Holzschnitten gezeigt. Leider war die Menge derer, die ihn nachgeahmt haben, unübersehbar. Dort, wo sich der Reiz und die Geschicklichkeit begreiflicherweise nicht nachahmen ließen, wurde die technische Unvollkommenheit umso mehr nachgeahmt. Aus einer freiwilligen wurde die Unvollkommenheit zu einer unfreiwilligen, und man weiß, zu was für jämmerlichen Resultaten das geführt hat: zu einer Vulgarisierung, zu einer momentanen Diskreditierung des Holzschnittes, und zu einer Übersättigung selbst der snobistischsten Kreise. Endlich schuf der Verleger Mornay zu Zwecken der neuen Klasse der Bibliophilen den Verlagstypus des „Halbluxus-Buches". Dies sind viereckige Bände zu mäßigem Preise, die reich illustriert sind.

Gegen 1922 machten sich die ersten Anzeichen einer Gegenrevolution bemerkbar, von der wir nur die Wirkungen eingehend darstellen wollen. Laboureur, ein vielseitiger und geistvoller Künstler, wechselte noch einmal freiwillig seine Manier. Er gab einen Band heraus, der mit Kaltnadelradierungen geschmückt war: Beauté mon beau souci. Dadurch wurden

Digitized by Google

denen, die der Monotonie der Holzschnitte überdrüssig geworden waren, neue Perspektiven eröffnet. Diese Leute waren außerdem einer gewissen Härte in der Arbeit, die sich hierbei nötig macht, müde, und suchten nach einer Art der Schönheit, die moderner war.

In dieser wiedergefundenen Freiheit kam nun plötzlich das Kupfer, sowohl in Ätz- als auch in Kaltnadelradierungen zur Herrschaft. Das autodidaktische Werkzeug, das beim Holz gefürchtet war, brachte es auf Metall zu entzückenden neuen Wirkungen. Namen wie Laurencin, Hermine David zieren diese Periode, die gleichzeitig die Blütezeit der Schar sah, die man im Scherz „mauvais garçons" nannte, der Gruppe „Die Spinne", wo Chas. Laborde und Dignimont mit Virtuosität alle die Möglichkeiten zur Anwendung brachten, die das Kupfer zuließ, um ihren bis zu den Reizen der Haut reichenden Realismus und ihre personellen Kuriositäten, à la Carco auszudrücken. Aber alles geht jetzt sehr schnell. Kaum hatte sich der Stichel das Gelände erobert, als die Lithographie auftauchte, um es ihm streitig zu machen. Dies ist ein weiches und sanftes Verfahren, das kräftige und starke Qualitäten erfordert, wenn man sich nicht in graue Eintönigkeiten verlieren will. Unter einer scheinbaren Leichtigkeit verbergen sich große Schwierigkeiten, namentlich die der besonderen Anpassung an die Typographie. Es handelt sich hier mehr um ein Werkzeug des Malers als um eines des Illustrators (zum Beispiel Vlaminck oder Boussingault) und dies führt uns ins Jahr 1927, wo es ein Mittel für den Humoristen wird, der dicke Farben liebt. Nach den kolorierten Bänden von Hemard, bei Kieffer, scheint die repräsentativste Geschmacksformel, die den beiden letztvergangenen Jahren eigen ist, in Jeanne d'Arc von Touchagues (Seheur) oder in Boutiques von L. Boucher zu liegen.

Dies ist trotzdem das Anzeichen eines etwas blasierten Empfindens, eines Geschmacks, der in der Besorgnis „typisch" zu werden, sich nur noch auf solche Motive richtete, über die es erlaubt ist zu lächeln. Bevor ich nun weiter gehe, will ich erst noch bemerken, daß alles das, was im vorstehenden

Digitized by Google

genannt worden ist, von der Bewegung nur die äußere Linie, die lebhaften und deutlichen Variationen, angibt. Man erinnere sich, daß in einer Zeit der Umwälzung ganze Gesellschaftsschichten in vollkommener Ruhe verharren, und ebenso wurde die Welt des Verlegertums weniger von den Modelaunen ergriffen als man glauben möchte.

Anfangs haben die großen bibliophilen Gesellschaften, die sich im allgemeinen aus erwachsenen und vermögenden Menschen zusammensetzen, nicht versäumt, ihren Geschmack nach und nach auf Neuheiten hin zu orientieren, von denen einige niemals über ihre eigene Schwelle kommen werden; die einen blieben freimütig reaktionär, die andern modernisieren sich, aber mit Vorsicht und Klugheit.

Außerdem verbreitet an ihrer Seite eine Anzahl von künstlerischen Verlegern, die auf ihren eigenen Pressen die aus ihren Händen gehenden Werke drucken, eine Atmosphäre von diskreter Arbeit, die ebenso zart wie dauerhaft ist, und die sich von den Geschmackssprüngen des Tages fern hält. Jaques Beltrand, F. L. Schmidt Jou und ganz neuerdings auch Sauvage und Daragnès bearbeiten das sehr schöne Buch vor allem im Sinne technischer Vollendung ohne Rücksicht auf Verfahren oder Rezept.

Endlich tut die Lebhaftigkeit der Windungen der Mode selbst ihrer Wirksamkeit Abbruch. Heute beobachten wir in fast allen Künsten die Tendenz, ein Verfahren fallen zu lassen, ehe es zu seiner vollen Leistung ausgenutzt worden ist. Oft gibt ein Künstler eine technische Verfahrensweise genau in dem Augenblick auf, wo er genug Erfahrung besitzen würde, um darin endlich ein vollendetes Werk herausgeben zu können. Man will bei allen diesen Sachen gerade nur die Oberfläche. Unter dem Deckmantel der Inspiration kultiviert man seine eigene Ungeschicklichkeit. Es ist besser, als wenn man eine Technik ohne Seele ausübt, aber es genügt nicht. Es ist kaum notwendig, noch außerdem zu bemerken, daß eine Anzahl Amateure, teils Verleger, teils Künstler, einem sehr breiten Eklektizismus huldigen. Als Beispiel hierfür wollen wir nur die schönen und geistvollen

Digitized by Google

Drucke von Fernand Siméon anführen, der im vergangenen Jahre gestorben ist. Er war einer der besten Illustratoren unserer Zeit, von höchster Begabung und Repräsentation. Mit gleicher Vornehmheit und gleichem Erfolg hat er den Holzschnitt, die Ätzung, die kolorierte Zeichnung und die Lithographie gehandhabt. Sein letztes Werk, Jean des Figues, ist eine vorzügliche Folge von farbigen Holzschnitten.

Und das ist ein Zeichen der Zeit: nimmt man alle diese Formeln und Rezepte wie in einen Ring zusammen; so geht der Geschmack des Amateurs dahin, wo er war, und bleibt, dort bei dem, was er am meisten geschätzt hat: bei der graziösen, feinen, mit Sorgfalt ausgeführten und vollendeten Arbeit. Als Beispiel will ich einen sehr klugen und vorsichtigen Verleger nennen, Schiffrin mit Namen, der einst bei Piazza die Verachtung und Geringschätzung der groben Verfahren lernte. Er hat augenblicklich großen Erfolg mit den nüancierten Kupferstichen von Alexeieff; wegen seiner geschickten und feinen Holzschnitt-Technik macht sich J. Boullaire einen Namen. Der einstmals sehr schwarze Falké gibt bei Daragnès Holzschnitte in zarten Farben heraus. Zurück zum Holzschnitt heißt es, dort wo es notwendig ist, Ausschaltung der groben Platten, Aufsuchen einer immer geistvolleren Typographie und eines Druckes von absoluter Vollkommenheit.

Denn in diesem letzten Punkte sind endgültige Erfolge erzielt worden und es wäre richtig, den Namen eines Druckers wenigstens neben den der Künstler zu setzen. So zum Beispiel Coulouma und seinen Direktor H. Barthélemy, aus deren Spezialdruckerei die vielleicht größte Anzahl von modernen schönen Büchern hervorgegangen ist. Außerdem ist durch eine Entwicklung, die ich in der Zeitschrift Arts & Metiers graphiques, dem Organ der französischen Buchkunst-Renaissance, beschrieben habe, die Luxusausgabe bei uns die Stelle gewesen, aus der heraus die Reform der Darbietung des modernen Buches ihren Ausgang genommen hat. Hier haben sich Spezialisten gebildet und weiterentwickelt, die auf die allgemeine Ausgabe einschließlich der Reklame usw. einen wachsenden

Digitized by Google

Einfluß besitzen. Diese Entwicklung begann an dem Tage, wo mich Bernard Grasset aufsuchte, um mir die Erneuerung seiner Bucheinbände anzuvertrauen. Ihr Ziel ist die Entstehung einer neuen Berufsschicht, der „Ingénieurs-typographes".

Ein durch Erfahrung unterrichtetes Publikum, dem die Augen über die großen Spekulationen der mächtigen Gesellschaften geöffnet sind, mitunter Verleger auf Improvisation, die aber in der von 1923 bis 1925 dauernden Krise die auf Sand gebauten Firmen überdauert haben, und die in jedem Jahre von verbesserten technischen Verfahren Gebrauch machen, geschickte Buchhändler, die selbst bei Gelegenheit Verleger sein können, gewandte Makler, stark spezialisierte Druckereien, eine Atmosphäre von intensiven typographischen Forschungen und eine Schar von Illustratoren, wie man sie nirgends sonst so vollständig findet, kurz gesprochen, ein Markt des guten Buches, das ist das Resultat, das man in Frankreich erhalten hat, nicht ohne Irrtümer, aber auch nicht ohne Triumph, während eines Dezenniums hartnäckigen Arbeitens an der Durchsetzung des linearen Druckes. Dessen Typ hat an sich nichts bewundernswertes; stellt jedoch ein Feld der Erfahrung dar, auf dem die ganze Welt die Vervollkommnung der Drucktechnik zu beobachten interessiert ist. Unter diesem Blickpunkt gesehen hat die Freude, Bibliophile zu sein, nichts egoistisches an sich. Was die Neuorientierung des Verlagswesens bei uns anlangt, so glaube ich, sie läßt sich in zwei Worte zusammenfassen: Großes Format, kleiner Druck.

Digitized by Google

Digitized by Google

FERNAND SIMÉON

VON MAXIMILIAN VOX UND A. H. MARTINIE

Einer der bedeutendsten Holzschnittkünstler des modernen Frankreichs ist Fernand Siméon, der im April des Jahres 1928 allzufrüh der Kunst entrissen worden ist. Maximilian Vox hat ihm in den Arts et Métiers Graphiques im Mai 1928 sehr eingehende Zeilen gewidmet, die den Tod dieses ausgezeichneten Künstlers betrauern:

„Es ist ein unerträgliches Geschehen; seine Freunde und zweifellos alle, die sein wunderbares Talent kannten, schulden seinem Andenken einen langen, sehr langen Augenblick des Schweigens und tiefen Nachdenkens. Er hatte in seine Illustrationen, besonders im Holzschnitt, eine Note von fröhlicher Anmut, von zarter Kraft und von immer neuer Erfindung geleitet, die unnachahmlich bleiben wird. Eine vollkommene Geschicklichkeit der Hand, ein hochbeschwingter Geist, ein Sinn für das malerische und phantastische Verzieren, gleichzeitig zart, und geistvolles Verständnis und Liebe zu seinem schönen Handwerk, und eine Höflichkeit voll Stolz, und eine Träumerei der großen Musiker. Während andere jeden Morgen ihre neuen Runzeln zählten, wandelte sich seine leichte Beweglichkeit in immer vollere Reife".

Vorher schon, und zwar in der Nummer vom Dezember 1927 der Arts et Métiers Graphiques hat A. H. Martinie sich sehr instruktiv über Fernand Siméon geäußert:

„Es war im Jahre 1913, als Siméon sich dem Holzschnitt und der Radierung zuwandte. Zunächst war er mehr in der letzteren tätig. Der glückliche Zufall eines Auftrages gewann ihn mehr für den Holzschnitt, in dem er einen so großen Erfolg haben sollte." Siméons Zeichenkunst ist durch

Digitized by Google

und durch modern. Mit Geschmack vereinigt er Eigenschaften, die man stärker und systematischer bei anderen Künstlern findet. Sein Talent besteht aus unbekümmertem Humor, aus Kühnheit im Ausdruck, aus Mäßigung in der Phantasie, die ihn lustig bis zur gefährlichen Grenze der Übertreibung führt. Keiner vertritt ebenso gut wie er die verschiedenen Tendenzen innerhalb der französischen Gravierkunst nach dem Kriege, weil keiner sie mit soviel Takt verbindet.

Keiner ist französischer wie er. So wie die Illustratoren des 18. Jahrhunderts, deren Tradition er fortführt, versteht er es, die heikelsten Situationen wiederzugeben, ohne den Ton einer guten, nicht spröden und gezierten Gesellschaft zu verletzen. Wir werden vor allem diese Freiheit ohne Heuchelei und Verschleierung lieben, sowie die Tatsache, daß er nur dann etwas verschweigt, wenn er sich besser verständlich machen will. Von Neveu de Rameau und von Candide bis zu Révolte des Anges, zu Aventures de roi Pausole, zu Coeur virginal, über Mein Onkel Benjamin, hat Siméon es verstanden, in seine Illustrationen die gleichen Eigenschaften dieser Werke einfließen zu lassen, die für unsern Geist und unsere Literatur so charakteristisch sind, wie er es auch verstanden hat, sich den Anforderungen von Edgar Poe, Chamisso, oder Oskar Wilde anzupassen. Es ist ein weiter Weg von seinem ersten Holzschnitt, Le vin (1918), der reichlich Einzelheiten enthält und eine ländliche Gutmütigkeit aufweist, bis zu denen in dem „Bildnis des Dorian Gray" (1920), das ein perverses und erkünsteltes Dandytum zur Schau trägt; ein weiter Weg bis zu den Holzschnitten in Mein Onkel Benjamin (1926), die eine scherzhafte Ironie aufweisen, und wo die Volks-Sitten sich so gut mit der Aristokratie des Geistes verbinden. Stets ist jedoch die Zeichnung die Schwester des Textes und ebenso frei. - Die Fortschritte der Technik von Siméon zeigen sich bei jedem seiner neuen Werke, bis sie schließlich die vollkommene Leichtigkeit und Ungezwungenheit des Holzschnittes in Mein Onkel Benjamin erreichen. Immer mehr Meister seiner Mittel, meistert er daneben auch noch seine Intuition. Er fügt in seinen Kompositionen einzelne Elemente

Digitized by Google

wie im Spiel aneinander, und zwar je nach den Wünschen seiner Phantasie und seiner Intelligenz. Hierbei zeichnet er sich darin aus, wie er die Umgebung der Personen, Natur, Stadt oder Wohnung wiederschafft. Zarte Bande verbinden sie miteinander. Natürlich entsprechen einem sehr feinen und subtilen Ausdruck höchst verfeinerte Mittel. Den kräftigen und starren Graviermethoden in Neveu de Rameau oder im „Bildnis des Dorian Gray" gesellt sich bald das Schillern der grauen Töne hinzu, zu den Samtnuancen kommt das Helldunkel, welches gestattet, das „vélo" zu verwenden, diesen modernen vervollkommneten Stichel, der, ohne das Prinzip des Holzschnittes zu ändern, in erstaunlicher Weise seine Sprache bereichert. Hier weiß jedoch der Künstler den verwerflichen Mißbrauch der Virtuosität zu vermeiden. Auch seine kompliziertesten Holzschnitte bleiben offen und ehrlich Holzschnitte, sie trachten nicht nach den minutiösen Einzelheiten der Ätzung.

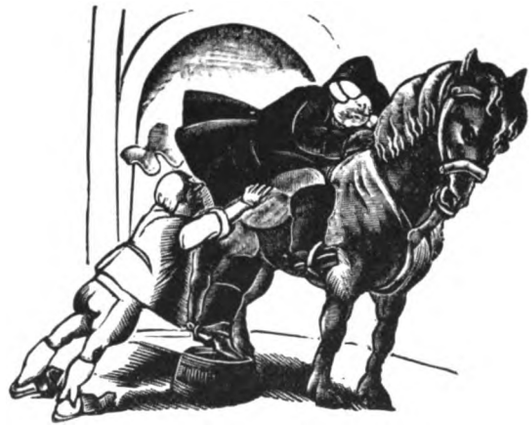
Siméon meint selbst, daß die einfache Xylographie mit ihrem Spiel in weiß und schwarz sich brüderlich mit dem Druck verträgt. In der Illustration behält nichts über ihre Vereinigung die Oberhand, die anderen Verfahren grenzen nur an mehr oder weniger glückliche Nebeneinanderstellungen. Dies läßt uns also volle Freiheit, von seinen Farbenzeichnungen für Un Coeur Virginal, und von seinen in mehreren Tönen ausgeführten Holzschnitten für Jean des Figues zu reden. Wenn wir weniger Geschmack an den ersteren finden, so mildern die Eigenschaften und der Reiz der andern die Starrheit der Regeln ästhetischer Vorschriften, ebenso wie auch die persönlichen Vorzüge. Auch retten die Mäßigung und der Geschmack alles. Die Poesie der Illustration gleicht der Prosa von Paul Arène, die von Sonne und Bosheit überfließt, die gut nach provenzalischem Süden riecht. Es ist ratsam, sich noch etwas länger bei diesem Jean des Figues aufzuhalten, dem ein Chèvre d'or vom selben Schriftsteller folgte, der im selben Verfahren und im selben Geiste illustriert ist. Dies ist nicht nur das zeitlich letzte Werk von Siméon, sondern auch das bei weitem beachtenswerteste. Bis dahin haben wir ihn gesehen, wie er unabhängig den Texten

Digitized by Google

folgt, die er illustrierte. Selbst für die Sammlung Erzählungen von Marcel Schwob, Coeur Double, verwandte er eine seltsame Schneidart, zu der alle technischen Möglichkeiten des Holzschnittes, einschließlich des primitiven Spritzverfahrens, beitragen und zwar gesteigert durch „camaieu", nicht um die einzelnen Episoden der Erzählung noch einmal zu erzählen, sondern um synthetisch, in einer einzigen Zeichnung den Geist der Erzählung selbst zum Ausdruck zu bringen.

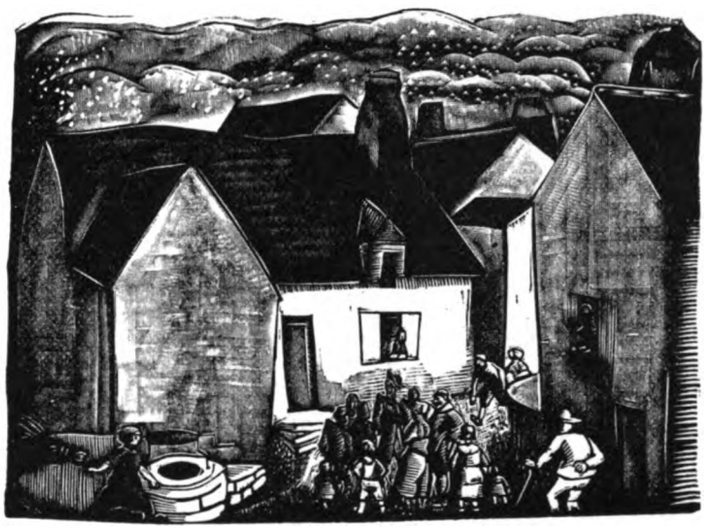
Das Ergebnis kommt dem Wunsche Siméons, die Holzschnitt-Technik mit den Werten der Malerei zu verbinden, sehr entgegen. In seinen Werken begleitet die Farbe den Strich, ragt mitunter vor ihm hervor, um ihn zu stützen, greift hier ein, um einen Kontrast kenntlich zu machen oder um ein Licht anzubringen, einen Übergang zu mildern. Aber weder die Farbe noch der Strich zielen nach der Vorherrschaft, oder nach einer ebenso kalligraphischen wie langweiligen Reinheit.

So beseelt eine freundschaftliche und besorgte Mitarbeit an der Vollkommenheit überall dieses bewundernswerte Werk, wo die Gravuren von einer freskenhaften Tönung auf dem Druck wie auf einem Sockel ruhen."



Holzschnitt von Fernand Siméon. Illustration zu Claude Tillier, Mon oncle Benjamin. Édition d'Art Édouard Pelletan, Helleu & Sergent, Éd. Paris.

Digitized by Google



Holzschnitt von Fernand Siméon. Illustration zu Claude Tillier, Mon oncle Benjamin. Édition d'Art Édouard Pelletan, Helleu & Sergent, Éd. Paris.

ABB. 30

Digitized by Google

Holzschnitt von Fernand Siméon. Illustration aus den Nouvelles histoires extraordinaires, E. Th. A. Hoffmann: Hop frog. Veröffentlichung der Éditeurs de livres d'Art, Paris.

ABB. 31

Digitized by Google

Holzschnitt von Fernand Siméon, zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles. Éditions d'Art Léon Pichon, Paris.

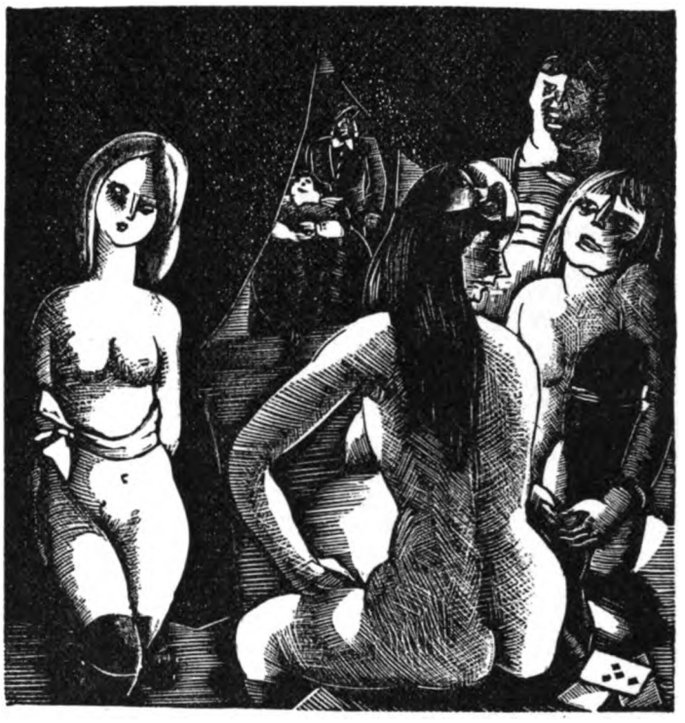
ABB. 32

Digitized by Google

Holzschnitt von Fernand Siméon, zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles. Éditions d'Art Léon Pichon, Paris.

ABB. 33

Digitized by Google



Holzschnitt von Fernand Siméon, zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles. Éditions d'Art Léon Pichon, Paris.

ABB. 34

Digitized by Google

Holzschnitt von Fernand Siméon, zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles. Éditions d'Art Léon Pichon, Paris.

ABB. 35

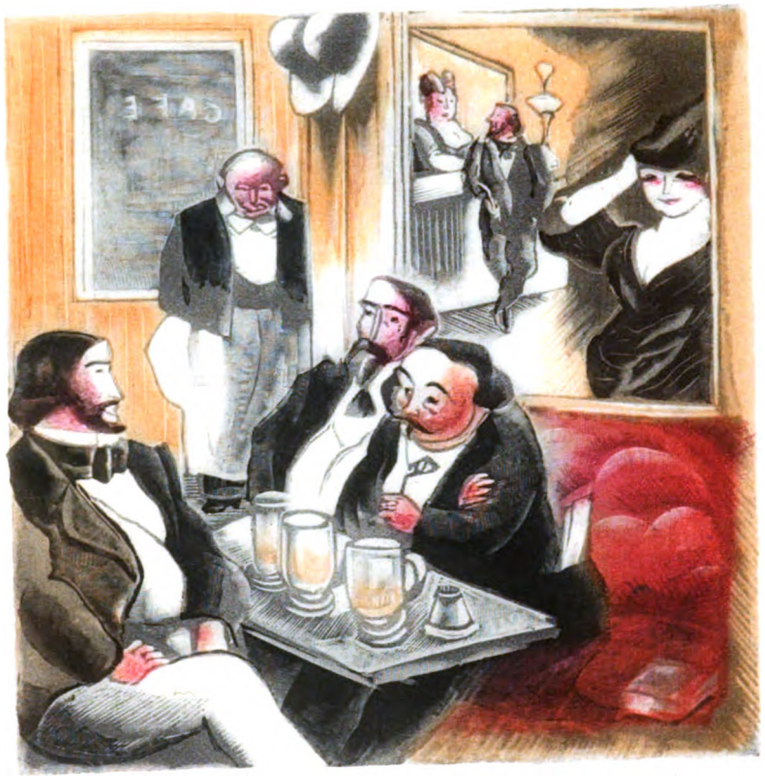
Digitized by Google

Fernand Siméon. Illustration zu Paul Arène: „Jean des Figues". Lichtdruck nach dem farbigen Holzschnitt. Selbst-Verlag des Künstlers.

ABB. 36

Digitized by Google

Digitized by Google



Fernand Siméon. Illustration zu Paul Arène: „Jean des Figues". Lichtdruck nach dem farbigen Holzschnitt. Selbst-Verlag des Künstlers.

ABB. 37

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE BELGISCHE HOLZSCHNITTKUNST VON HEUTE
VON FRANK VAN DEN WIJNGAERT

Niemals kannte die seit dem Spätmittelalter so kläglich verfallene Holzschneidekunst eine Zeit der Blüte wie die unsrige. Wir dürfen sogar die Meinung hegen, daß wir gegenwärtig mehr als eine Renaissance erleben, mit anderen Worten, daß dieses erste Viertel unseres 20. Jahrhunderts kaum in vollem Maße das Sein und Wesen dieser äußerst speziellen Kunst zu ergründen vermocht hat. Durch ihren engen Zusammenhang mit der Buchdruckkunst von rein germanischem Ursprung blieb sich die Holzschneidekunst selbst treu und fand für ihre Entwicklung nirgends fruchtbareren Boden als den der Flachländer längs der Nord- und deutschen Ostsee. Es ist somit auch nicht verwunderlich, daß ihre Wiedergeburt in diesem Gebiete von neuem Triumpfe feiert.

Daß in Belgien durch die künstliche Verbindung zweier Rassen mit sehr verschiedener Ethik – einerseits die wallonische, also lateinische und andrerseits die flämische, also germanische – die xylographische Produktion der lateinischen Provinzen gegenüber der der germanischen nur von sekundärer Bedeutung ist, wird demnach wenig überraschen. Über den heutigen belgischen Holzschnitt schreiben heißt über den flämischen schreiben. Da es jedoch in einer Abhandlung wie der vorliegenden notwendig ist, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, werden wir jede vorgefaßte Meinung und jede persönliche Neigung beiseite lassen, um uns ein möglichst objektives Bild zu machen über den Stand der zeitgenössischen Xylographie sowohl in Wallonisch-Belgien als auch in Flandern. Man könnte die belgischen Holzschneider der Nachkriegszeit in fünf ziemlich gut abgegrenzte Gruppen einteilen: 1. die Traditionalisten; 2. die

Digitized by Google

Phantasten; 3. die Konstruktivisten; 4. die Maler-Graveure; 5. die esoterischen Holzschneider.

Die erste Gruppe, also die der „Traditionalisten", wird gebildet durch xylographische Arbeiter, deren einziges Verdienst es ist, gewissenhaft zu sein. Es sind meist Ältere, die den Holzschnitt immer noch als eine Art Reproduktionsmittel betrachten, die ihn klassisch bearbeiten, das Bild realistisch und möglichst photographisch wiedergeben. Aus diesem Grunde ist ihre Persönlichkeit gleich Null. Die Ödigkeit ihrer Vorlagen suchen sie jedoch durch Kunstkniffe, zu welchen sich der bewußte Künstler, da sie barock sind, ablehnend verhält, lebendig zu gestalten. Eine ihrer „Künste" ist z. B.: die „Camajeu"-Methode. Das führt so weit, daß die Eigenart ihrer Schnitte (des Holzschnittes!) so sehr unter Verzierungen begraben wird, daß diese eigentlich nicht mehr als xylographisch zu betrachten sind. Ein typisches Beispiel in dieser Hinsicht gibt uns der Antwerpener Mora, noch ein jüngerer. Zu den ehrlichsten unter diesen der Überlieferung getreuen Schneidern gehört ein anspruchsloser Handwerker wie Edward Pellens, ebenfalls Antwerpener und Meister einer unserer großen zeitgenössischen Stecher: Henri van Straten. Zu dieser wenig interessanten Gruppe gehören ferner noch: E. H. Tielemans, A. J. Delstanche, P. Collet, van Holsbeek, Masui-Castrique u. a.

Diejenigen, die ich die „Phantasten" nenne, bilden jene Gruppe der Schneider, die das Holz nicht so sehr aus Überzeugung als zum Zwecke der Erholung bearbeiten. Es sind meist Schriftsteller oder Dichter, die zur Illustration ihrer Bücher sich an den Holzschnitt herangewagt haben. Sehr bemerkenswert in dieser Hinsicht sind die rein dekorativen Schnitte eines Max Elskamp, die phantasievollen eines Jean de Bosschère. Auch die folkloristisch-saftigen Illustrationen des flämischen Schriftstellers Felix Timmermans sind besonderer Erwähnung wert. Technisch sehr unbeholfen besitzen sie nichtsdestoweniger das außergewöhnliche Verdienst, naiv und ungekünstelt auszusehen.

Die Nachkriegszeit des Wiederaufbaus und der Stilbetrachtung zeigt uns

Digitized by Google

die eigenartige Tatsache, daß eine Gruppe von Malern den Pinsel mit dem Meißel vertauscht. Als xylographische Laien bearbeiten sie vorzugsweise das leichter zu bearbeitende Linoleum. Es sind die Konstruktivisten. Auf der Linoleumfläche schneiden sie streng geometrische Figuren, die durch ihre harmonische Ordnung von weiß und schwarz wohl dem Prinzip der heutigen Holzschneidekunst entsprechen. Auf diese Weise gelangen sie zur Zusammenstellung von sehr eigenartigen dekorativen Motiven, doch da ihre Technik allzu einfach ist und ihr systematisierter und mechanisierter abstrahierender Schnitt alles Leben vermissen läßt, so ist es ihnen niemals geglückt, ihre Schnitte wahrhaft künstlerisch zu gestalten. Höchstens vom dekorativen Standpunkt aus kann dieser xylographische Konstruktivismus unser Interesse beanspruchen. Dieses Experiment, in diesem Augenblick so gut wie erledigt, fand treuliche Anhänger in Männern wie: Jan Cockx, E. van Dooren, Jozef Peeters, Karel Maes, P. Flouquet u. a.

Die Anzahl derjenigen, die wir unter dem Namen „Maler-Graveure" gruppierten, darf ziemlich ansehnlich genannt werden. Über eines ihrer Werke, nämlich dem von Fritz van den Berghe, habe ich einmal gesagt: „Man könnte beinahe annehmen, wenn es nicht so paradox klänge, daß hier mit der Graviernadel gemalt worden ist." Dieser paradoxe Ausspruch ist auf jeden dieser Maler-Graveure im besonderen anwendbar. Sie entwerfen den Holzschnitt rein malerisch, d. h. sie versuchen ihn in Farbentonleitern, Tönen und Lichteffekten darzustellen. Die Xylographie ist jedoch eine zu strenge, disziplinierte und stilvolle Kunst, um sich derartige „impressionistische" Abweichungen gefallen zu lassen. Es ist demnach auch sehr erklärlich, daß die genannten Schnitte den größten Teil der für sie typischen Kennzeichen dabei einbüßen.

Außer dem bereits erwähnten Fritz van den Berghe sind in dieser Hinsicht noch zu nennen Gustaaf de Smet, F. Schirren, Caron, Mambour, Brusselmans, Géo Navez u. a. Gerade weil ihre Schnitte aus der Sphäre ihrer Malereien stammen, sind diese Gelegenheits-Holzschneider ganz

Digitized by Google

und gar nicht miteinander verwandt. Ebenso wie ihr zeichnerisches Temperament ist ihr xylographisch-zeichnerisches Temperament sehr verschieden. Aber dieselbe Sünde vereinigt sie.

Einer besonderen Erwähnung ist hier jedoch wert der Maler Edgard Tijtgart, „l'imagiste de Watermael", dessen Schnitt auf Grund seiner primitiven, linearen Realisierung eher das Aussehen einer reproduzierten Zeichnung als das eines in Holz geschnittenen Bildwerkes hat. Trotz ihrer technischen Unvollkommenheiten geht von dieser voraussetzungslosen Gravüre auf Grund ihrer naiven Vision ein großer Reiz aus.

Auch Charles Counhaye und Pierre de Vaucleroy, der erste größerer Zeichner als Techniker, der zweite, der neben rein linearen bereits einzelne gut angeordnete, doch immer noch mehr oder weniger realistisch aufgefaßte Gravüren schnitt, verdienen eine besondere Erwähnung.

Weiter sind noch anzuführen vereinzelte Versuche wie die eines Roger van Gindertael, eines Walter Sauer, eines Moreels, eines Victor Delhez, eines Droesbeke, eines Lempereur-Haut, eines Baugniet. Meistens begreifen diese Künstler sehr wohl die Erfordernisse der modernen Holzschneidekunst, doch mangelt es ihnen oftmals am technischen Können, an Zeichentalent oder, was ärger ist, am Persönlichen.

Es ist bedauerlich, daß ein so vorzüglicher Techniker wie Victor Stuyvaert bei seiner archaisierenden Methode stehen bleibt. Hinsichtlich ihrer Bearbeitung beanspruchen seine Schnitte immerhin Interesse. Getreu wie er der klassischen Auffassung von Zeichnung und Technik bleibt, kann auf seine Arbeit jedoch nicht mehr als auf die eines talentvollen Handwerkers verwiesen werden.

Die fünf großen Holzschneider von Belgien sind die Flamen: Frans Masereel, Joris Minne, Henri van Straten, Jan F. Cantré und Jozef Cantré. Ihre Auffassung des Holzstiches ist sehr esoterisch. Ohne etwas mit einander gemeinsam zu haben, arbeiten sie dennoch alle nach derselben Formel. „Zeichnung", sagt Henri van Straten sehr mit Recht, „gibt schwarze Linien oder schwarze Fläche auf weißem Grunde; Holzschnitt gibt weiße

Digitized by Google

Linien oder weiße Fläche auf schwarzem Grunde. Dies zu verwerten ist die Basis der Technik." Der Holzschnitt ist demzufolge das Gegenstück der Zeichnung, also ist lineare Auffassung der Xylographie immer von Übel. In der Einleitung zu meinem Buche „De moderne Vlaamse Houtsnijkunst" (De Sikkel – Antwerpen – 1927) definierte ich die xylographische Auffassung der flämischen Stecher, die nach meinem bescheidenen Urteil zugleich die Auffassung der internationalen zeitgenössischen Holzschneidekunst sein sollte, folgendermaßen:

„Wohin die Primitiven, die Japaner, nur annähernd hingelangen, wo ein Dürer beiseite blieb, haben wir, die Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts, den „Geist" des Holzes entdeckt. Wir haben ihn frei gemacht, diesen Geist, von jeglicher materiell-spekulativen Voreingenommenheit: der Holzblock, ohne seine ihm typische „demokratische" Eignung zur Reproduktion aufzugeben, hörte auf, ein Reproduktions m i t t e l zu sein. Auch Farben konnte die moderne Holzschneidekunst entbehren, da in ihr ein eignes „Kolorit" gefunden und angeordnet wurde. Gab es, selbst in der klassischen Holzschneidekunst, nicht „Weiß" und „Schwarz", um verarbeitet zu werden? Diese „Verarbeitung" schwarz-weißer Werte, was die Klassiker, selbst die Primitiven, niemals begriffen haben, und dem sich die Japaner nur näherten, ist das größte Verdienst der Xylographen dieses ersten Viertels unseres Jahrhunderts. Sie brachten den ursprünglichen hell-dunklen Kontrast des Holzes in harmonische Verbindung, schufen die xylographische Rhythmik und machten auf diese Weise die Holzschneidekunst wie auch deren Ersatz, den vielleicht minder dauerhaften Linoleumschnitt, in der Reihe der graphischen Künste typisch und selbständig.

Für die Flamen wird es wohl immer ein Stolz bleiben, hier nicht nur als Verkünder aufgetreten zu sein, sondern zugleich durch die mächtigen Qualitäten ihrer Arbeit die Wahrheit dieser modernistischen Lehre bewiesen zu haben."

Es würde natürlich äußerst voreilig sein, wenn wir mit Bezugnahme auf das Werk eines jungen Meisters sofort hohe Töne anschlagen würden

Digitized by Google

und, um eine französische Wendung zu gebrauchen, „allaient crier au chef d'oeuvre." Wohl kann man Masereel als „primus inter pares" gelten lassen, auch als den größten Holzschneider dieses ersten Quartals unseres zwanzigsten Jahrhunderts, das Genie jedoch wird erst durch die Nachwelt als solches erhoben. Doch können wir in diesem Augenblick bereits die kunsthistorische Frage klären, daß dieser Flame der repräsentativste Vertreter der Renaissance unserer heutigen westeuropäischen Holzschneidekunst ist, was seinerseits wiederum genügende Garantien bietet für Erkenntlichkeit und bedingungslosen Respekt. Jedoch unendlich mehr als diese bloße Mentor-Rolle verdankt die restaurierte abendländische Xylographie Masereel! „Art à idées", ist seine Kunst zuerst und vor allem die sublime Äußerung unserer Tendenzen und Aspirationen der Nachkriegszeit. In technischer Hinsicht ist Masereel gewiß einer der Bedeutendsten, die je das Messer geführt haben. Wenn auch nicht so streng, so stilvoll in der Komposition würde ich Masereels Arbeit filmisch nennen, so bewegt und abwechselnd ist sie. In einem einzigen Schnitte wird eine ganze Tragödie suggeriert. Deshalb hat man ihn einmal sehr zu Unrecht zu deskriptiv, „literarisch" genannt.

Masereels Kunst, die innerhalb der Jahre 1918-1919 schwankte, so daß sein Schnitt noch das Aussehen einer schwerfälligen Zeichnung mit ostindischer Tusche hat („Debout des Morts", „Les Morts parlent", „Vingt cinq Images de la Passion d'un Homme") bekommt bereits 1920 jene harmonischen und technischen Werte (Entstehung und stilvolle Ausgestaltung der Kompositionslinien; Ausschaltung von Perspektiven und synoptisches Ausfüllen des rationell in zwei Dimensionen aufgelösten Blockes), welche zusammen mit ihrer idealen Beseelung den Namen des Künstlers in die gesamte gebildete Welt tragen. Von diesem Augenblick an wechseln Buchillustrationen, besondere unabhängige Bildwerke und seine so geschätzten xylographischen Bände in erstaunlichem Tempo miteinander ab. Man fühlt, daß der Künstler seine Persönlichkeit erläutert hat und sein Talent meisterhaft beherrscht. Gewaltiger als das Lebens-

Digitized by Google

werk irgend eines normalen Holzschneiders liegt die Arbeit von Frans Masereel von etwa 8 Jahren vor uns. Von den Büchern, welche er illustrierte, nennen wir u. a. Liluli und Pierre et Luce von Romain Rolland, Hôtel Dieu und Heures von P. J. Jouve, Le Sang des Autres und Le Bien Commun von René Arcos, Die Mutter von Leonhard Frank, Lapointe et Ropiteau von Georges Duhamel, Le dernier Homme von Andreas Latzko, Bubu de Montparnasse, Le Père Perdrix, Les Contes du Matin, La bonne Madeleine von Ch. L. Philippe, Chronik von Carl Sternheim, Narrenreisen von Arthur Holitscher usw. usw. Xylographische Bände wie Mon livre d' Heures, Idée, Le Soleil, Histoire sans Paroles, Souvenir de mon Pays, Un Fait divers, Visions, La Ville, Figures et Grimaces und das letzthin erschienene L'Oeuvre. Berühmte Wandbilder wie Rookwalmen (Fumées), De Ingenieur, De Verpletterde (L'Ecrasé), Le beau Mec, De Geliefden (Les Amants), Gebed (Prière), Ingetogen Maagd (Vierge sage), Dwaze Maagd (Vierge folle) usw. –

Beherrscht ein Mann wie Masereel die heutige flämische, also belgische Holzschneidekunst, so fällt es uns dennoch schwer, uns stilvollere Arbeit vorzustellen als die von Joris Minne. Sie steht in der Tat einzig da in der Geschichte der (modernen) Xylographie hinsichtlich der Art und Weise, auf welche dieser kräftig disponierte energische Geist das intensive Leben, den dynamischen Organismus, das harmonische Spiel der weiß-schwarzen Werte des Holzes durchfühlt und erkannt hat. Der Expressionismus lehrte ihn die Unvollkommenheit der Natur und ihre Grillen zu hassen, vom Kubismus erbte er den hohen Sinn für Stil, der sein Werk kennzeichnet. Mit Seherblick versucht er die erschütterten Teile dieser Welt zu unterscheiden, um sie dann nach eigenem Temperament visionär wiederaufzubauen. Jeder Gegenstand, wie gering und scheinbar unbedeutend er auch sein mag, ist ein Mittelpunkt, um den sich das Universum dreht. Die Erde selbst soll sein: ein kunstvoll geschliffener Diamant im kosmischen Behältnis von Sonnensystemen und Weltallgebilden. Nicht mit Unrecht wird Minne das Phänomen der heutigen belgischen

Digitized by Google

Holzschneidekunst genannt. 1919 noch ein Laie mit dunkler Persönlichkeit und noch im Ringen mit der Technik ist er fünf Jahre später eine der bemerkenswertesten und originellsten Erscheinungen der europäischen Graphik. Berücksichtigt man dabei, daß dieser noch sehr junge Mann vollkommener „selfmade" ist, d. h., daß er sein technisches Können völlig sich selbst verdankt und auf diesem Gebiete von keinem Menschen auch nur die elementarsten Fingerzeige erhielt, so wird man erst die volle Bedeutung dieses Künstlers begreifen: der energische Impuls, der hinter diesem scheinbar regungslosen Werke wogt und braust. Minne trat 1920 mit einem Album „Sabbat" hervor. Diese sechs farbigen linear aufgefaßten Linoleumschnitte ließen jedoch vorerst noch wenig von seiner späteren so kernigen Persönlichkeit durchblicken.

Diese Persönlichkeit, nachdem sie eine Zeit unter dem Einfluß von Masereel stand, entpuppte sich auf noch schüchterne Weise in seinem „Cornemuse" (1921), einem Band von Illustrationen für alt-flämische Lieder, um dann plötzlich einen Höhepunkt zu erreichen in Marcel Millet's „Comédiens en tourneé".

Inzwischen, in den Jahren 1922 bis 1928, hat Minne als rein schöpferische Arbeit seine gewaltige Reihe von Wandbildern vollendet, synthetische Kompositionen von Licht und Dunkel, die zu den besten xylographischen Produkten unserer Zeit gehören. „Symphonien von Weiß und Schwarz" betitelte ich bereits wiederholt diese grandiosen Schöpfungen. Unter den schönsten nenne ich: Das Dorf, Brabantische Landschaft, Die Wolke, Die Türme, Aqueducs, Der Schulmeister, Kabel, usw. usw. Minne, der nicht nur ein Lyriker der Landschaft, sondern zugleich Dichter alles Dynamischen und Mechanischen ist, synthetisierte diese letzte Tendenz in der Arbeit seiner sechsundzwanzig Holzblöckchen zum „Alphabet" (De wilde Roos - 1925). Mehrere Bücher wurden durch diesen Künstler illustriert, darunter „De derde Nacht" und „Belijdenis" von Frank van den Wijngaert, La Conjuration des Chats und De voorbeeldige Vrouw von Roger Avermaete, Le Miracle de Vivre von L. Charles Baudouin, L'Enfant

Digitized by Google

de Margueline von Gaston Picard usw. usw. Augenblicklich ist Joris Minne als Professor der Illustrationskunst und der Gebrauchsgraphik am Hoger Instituut voor Sierkunsten zu Brüssel (Direktor Henry van de Velde) tätig. Hat man einmal den Namen eines Masereel ausgesprochen, so hat man in einem Atemzug auch den von Henri van Straten zu erwähnen. Und damit ist, glaube ich, genug gesagt. Wenn van Straten über das konstruktive Vermögen dieses genialen Meisters verfügen würde, dann würde er ihn zweifelsohne überflügeln . . .

Ich kenne keinen unter den Modernen, die van Straten hinsichtlich von Grazie und Eleganz ebenbürtig sind. Er ist ein Magier. Nach eignem Gutdünken beherrscht er die Linie, formt sie auf eine Art und Weise, was sich außer ihm kein anderer ungestraft erlauben kann, und bleibt doch immer gleichmäßig konsequent, ohne Übertreibung, ebenso elegant und vor allem ebenso intensiv ein Künstler. Materie, Technik scheinen für seine wunderbare Fertigkeit nur Begriffe untergeordneter Art zu sein. Wer würde annehmen, daß diesem erstaunlichen Werke Geburtswehen vorangegangen sind?!

Van Straten ist ein Sensitivist.

Nicht wie die eines Joris Minne ist diese Kunst entstanden, aus einem kompakten Erfassen der Dinge, eine Kunst, die ohne dieses Erfassen unmöglich, nicht atmend, nicht lebend ist. Ihre Aspirationen sind minder „beflügelt", weniger kosmisch. Sie führt uns mitten in die Wirklichkeit hinein, eine Wirklichkeit, die uns wohl geläutert umgibt, doch niemals metaphysisch umgemodelt wird. Minnes Werk ist ein Gebäude, ein architektonisches Juwel, das uns mit Ehrfurcht und Respekt erfüllt, das von Henri van Straten ist eine Koralle, eine fein geschnittene Kamee, die wir liebhaben und pflegen um ihrer subtilen Kostbarkeit willen.

Van Stratens Kunst ist sinnlich und schwül wie die eines Lateiners. Dankt sie diese Eigenschaft, zugleich das Geheimnis ihres Reizes, dem spanischen Atavismus, der in diesem Künstler verborgen liegt?! Möglich! Aber das jedoch muß man zugeben, daß dieses Werk, obgleich es aus einem

Digitized by Google

hyperfeinen Erfassen kommt, niemals weich oder angekränkelt ist, daß es das Werk eines Flamen bleibt, d. h., daß es sich harmonisch aufbaut und daß es trotz seiner Beweglichkeit und scheinbaren Luftigkeit immer den strengen Erfordernissen entspricht, die die moderne Stilbestrebung einem Kunstwerk (besonders dem Holzschnitt) auferlegt.

Van Straten trat 1920 mit einem Album, betitelt „L'Après - midi d'un Faune", sechs Linoleumschnitten nach dem gleichnamigen Werke von Mallarmé, an die Öffentlichkeit. Versündigte er sich in diesem Werke noch an dem bereits mehrmals geschmähten linearen Erfassen und aquarelliert er den Schnitt, so finden wir dennoch bereits seine spätere Sinnlichkeit, seine Verfeinerung und seine technische Virtuosität darin zurück. Mit seinem 1921 erschienenen Album „La Tentation de St. Antoine" schließt er sich, obgleich noch unschlüssig, der modernistischen Lehre der weiß-schwarzen Beschränkung an. 1922 gewinnt er mit seiner Mappe La Dormeuse vor mehreren berühmten Holzschneidern den Preis Lumière. Im Jahre 1926 erschienen Mappen wie „A la Matelote" (Les Écrivains Réunis-Paris) und „Boksmatch" (N. V. Prometheus-Amsterdam), die xylographische Bearbeitung eines Gedichtes von Frank van den Wijngaert und ein Meisterwerk der Schwarzweißkunst. Anläßlich der De Coster-Jahrhundertfeier brachte der Antwerpener Verlag De Sikkel sein prächtiges Album Tijl Ulenspiegel heraus.

Mehrere Bücher wurden durch van Straten illustriert. Die hauptsächlichsten sind: „Voyage" von Bob Claessens, „Quand les Enfants se battent" von Roger Avermaete, De Gulsigheydt und De Hooverdigheydt aus De Seven Hoofdsonden des flämischen dramatischen Dichters Guilliam Ogier im siebzehnten Jahrhundert, De Pastoor uit den bloeienden Wijngaerdt von Felix Timmermans usw.

Den großen Holzschneider, der van Straten ist, finden wir in voller Kraft, in vollem Temperament in seinem unabhängigen Holzschnittwerk, d. h. in seinen Wandbildern. Von den meisterhaftesten der letzten Jahre zitiere ich: Don Juan, Zonzon-pépette, De Muzikanten, Les Exotiques du Music-

Digitized by Google

Hall, Négro-Canaille, Moedertje Rusland, Uitwijkelingen. Arbeit nach dem Geiste von Joris Minne ist die von Jan Fr. Cantré. Vermittels desselben konstruktiven nach dem dekorativen neigenden Gedanken fließt auch aus seinem Schnitt der Rhythmus hervor aus dem planmäßig aufgeteilten Holzblock, also direkt aus der Materie, als aus dem Bild an sich oder, wie bei van Straten, aus einer intelligenten Verbindung der behandelten Figuren. Ebenso wie bei Minne sind diese weiß-schwarzen Flächen, obgleich etwas weniger synthetisch, locker und biegsam aufgefaßt. Indem sie den Schnitt resoluter beherrschen, haben sie wohl das Aussehen von klassischen Räumen, die sich untereinander harmonisch verbinden. Auch ist es jene Technik, von der er später abgewichen ist, die Jan Fr. Cantrés Persönlichkeit bis heute noch am kernigsten und ursprünglichsten umreißt. Nach Form und Stil zeigt also diese Arbeit, wie wir gesehen haben, einigermaßen Übereinkunft mit der von Minne. Diese Verwandtschaft (der Himmel behüte uns!) ist jedoch nicht als eine Einwirkung des einen auf das andere auszulegen, als eine Art von Beeinflussung! Wir bezogen uns auf eine zufällige Gleichartigkeit der technischen Mittel, die von beiden Künstlern auf sehr verschiedene Weise angewandt und verwertet werden. Eine solche Behauptung würde freilich gänzlich zunichte gemacht werden, wenn man einmal beide Talente auf ihren Inhalt und Ausdruck hin geprüft hätte! Wie z. B. Minne, kosmischer Reformator, in seiner Landschaft die Figuren von Mensch und Tier vernachlässigen wird, um ganz in der gewaltigen Schönheit von Perspektiven und Panorama aufzugehen, so wird im Gegenteil Cantré diese lebenden, atmenden Wesen zu sich rufen und sie pflegen: hinter ihnen wird er die Lyrik von Wäldern, Feldern und Flüssen als einen kühlen Fächer entfalten. Der Mensch wächst sich in dieser Kunst zu etwas Ungeheurem aus. Ihm werden die phantastischsten Ausmaße verliehen. Cantré postiert ihn unter das Gewölbe des Himmels wie unter einen Triumpfbogen. Ländlich liebreizend singt er sein Lied auf anspruchslose Weise. Keine Verwicklungen, kein sexuelles, materielles oder spirituelles Raffinement sucht er inmitten

Digitized by Google

von ländlicher Wirklichkeit, wohl aber die Farbe der flämischen Auen und der reinen Demut des dort lebenden Volkes. Ist Jan Fr. Cantrés illustrative Arbeit nicht besonders groß und beschränkt diese sich auf den Bildschmuck von höchstens vier Werken, so ist seine besondere, selbständige Bildkunst um so umfangreicher. Auch ließ er Mappen erscheinen wie „Cinq Chansons paiennes" (1921) und „Visages" (1927). Jozef Cantré, Bruder des Vorerwähnten, der sich ebenfalls die xylographisch-esoterischen Grundsätze der Flächentechnik und der Beschränkung auf schwarz-weiß zueigen machte, jedoch im Beginn seiner Laufbahn wegen seiner barocken Fleckentechnik, d. h., daß sein Schnitt eher eine schwerfällige Tuschezeichnung als das Ergebnis eines gediegenen Begreifens von Stil und Technik der modernen Holzschneidekunst zu sein scheint, zu stranden drohte, hat sich seit geraumer Zeit wieder geändert und gehört nunmehr zu unseren saubersten und ursprünglichsten Holzschneidern. Aufgebaut auf gewiß stilistischen Grundlagen stellt diese Arbeit dennoch Innerlichkeit, Aussicht, jedoch vor allem Detaillierung, eine mehr unabhängige und weniger geordnete Methode dar. Bild und Figuren werden auf ihre einfachsten und primitivsten Ausdrucksformen zurückgeführt, suggerieren durchgehends Volumen, was, den Ruf dieses Künstlers als Bildhauer berücksichtigt, leicht erklärlich ist. Jozef Cantré ist neo-primitiv. In dieser Hinsicht ist sein Schaffen in gewissem Maße mit jenem der oben erwähnten flämischen Maler-Graveure Gustaaf de Smet und Fritz van den Berghe verwandt.

Dunkle Erscheinungen bevölkern die Schnitte dieses Künstlers, Alpdruck-Vorstellungen verschleiert in Düsternis und regungslose Beschaulichkeit. Tragikomischer Zug nach Utopia!... In Wirklichkeit: Gefühl und Menschlichkeit, subjektiviert in einer Reihe von granitenen Formen und Larven. Von einigen Werken und gewiß sehr charakteristischen, unabhängigen Wandbildern abgesehen, bleibt das illustrative Schaffen dieses so interessanten Schneiders zweifelsohne das belangreichste. Die Schnitte, die er z. B. für „De Histoire van Crisostomo en Marcela" von Cervantes

Digitized by Google

(flämische Übersetzung von Eugeen De Bock) und für „Christophorus" des Dichters Karel van de Woestijne schuf, sind einfach meisterhaft. Im Zusammenhang mit diesen fünf wesentlichen Schneidern wollen wir noch einen anderen flämischen Künstler nennen, nämlich V. E. van Uytvanck. Einige Schnitte aus seiner Reihe „Urk" scheinen hierzu zu berechtigen. Schade, daß ein sonst so harmonischer, kompositorisch kräftiger Schnitt wie z. B. „Urk IX", gewiß einer der schönsten Schnitte, die unsere zeitgenössische belgische Holzschneidekunst hervorgebracht hat, so fleckenhaft geschnitten worden ist, was, wie geringfügig es auch sei, immer noch den Maler vermuten läßt.

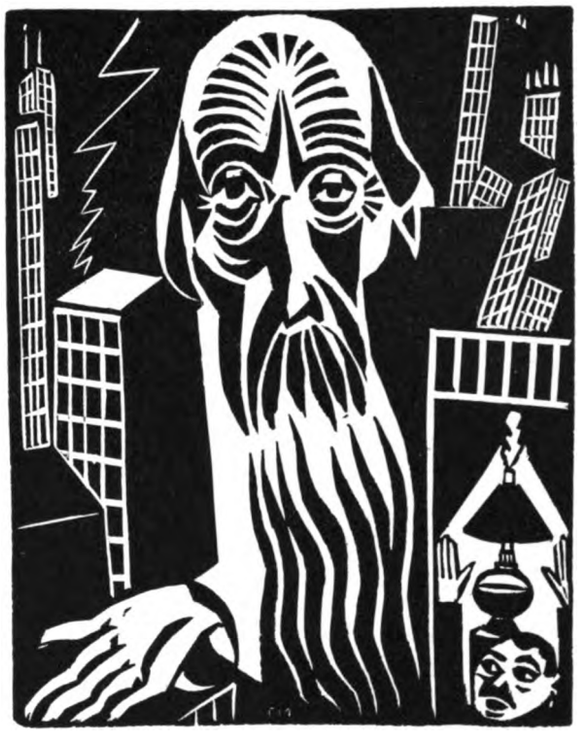
Auch Jan Fr. Cantré und Henri van Straten sind Maler mit großem Talent, während Minne und Masereel vorzügliche Aquarellisten sind, nur Jozef Cantré ist, wie wir sahen, Bildhauer. Das hinderte diese Künstler jedoch nicht daran, wenn sie einmal den Holzblock vor sich hatten, sich von jeglicher malerischen Präokkupation freizumachen . . .

„Ich tue meinen Landsleuten, zu deren graphischem Schaffen ich mich außerordentlich hingezogen fühle, nicht Unrecht," schreibt der bekannte holländische Kunstkritiker Just Havelaar, „wenn ich sage, daß jetzt die charakteristischsten und lebensvollsten Äußerungen der europäischen Graphik wahrscheinlich in Flandern anzutreffen sind. Es wird für uns Holländer gut sein, einem Masereel, einem Joris Minne, einem van Straten, einem Jan und Jozef Cantré unsere volle Aufmerksamkeit zu schenken." Mag ein Ausspruch wie dieser manchen vielleicht allzu schmeichelhaft in den Ohren klingen, so muß der Eingeweihte dennoch zugeben, daß die belgischen Holzschneider ein kräftiges Wort mitgesprochen haben oder besser mitsprechen bei der sittlichen und materiellen Befreiung einer Kunst, die nicht länger als eine „dienende" angesehen werden kann, doch vielmehr durch die unabhängigen und esoterischen Wertfaktoren, die sie sich erobert hat, einen eigenen hohen Platz beansprucht nicht allein in der Reihe der graphischen, sondern zugleich im Rahmen der sogenannten „bildenden" Künste.

Digitized by Google

Einmal wird auch das Ausland (mit Masereel ist bereits der Anfang gemacht!) die ungemeinen Qualitäten der belgischen oder besser flämischen Holzschneidekunst in ihrer Gesamtheit erkennen. Bis jetzt wird diese in sogenannten Abhandlungen über internationale moderne Holzschneidekunst noch allzu stiefmütterlich behandelt.

Digitized by Google



Franz Masereel. Holzschnitt aus „Visionen". Verlag Édouard Lumière, Brüssel. 1929.

ABB. 38

Digitized by Google

Digitized by Google

Franz Masereel. Holzschnitt aus „Un Fait-divers". Verlag Édouard Le Sablier, Brüssel. 1920.

ABB. 39

Digitized by Google

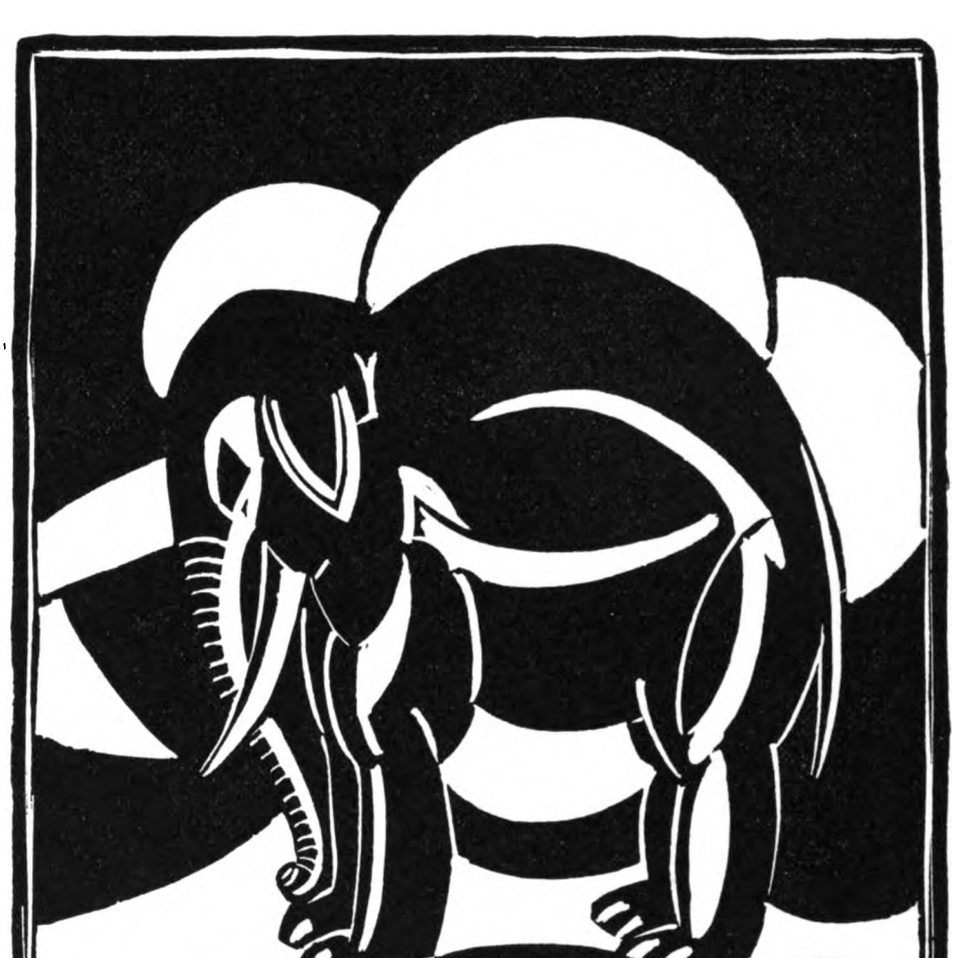
Digitized by Google

Joris Minne. Holzschnitt aus „Synthese van Antwerpen".

ABB. 40

Digitized by Google

Digitized by Google

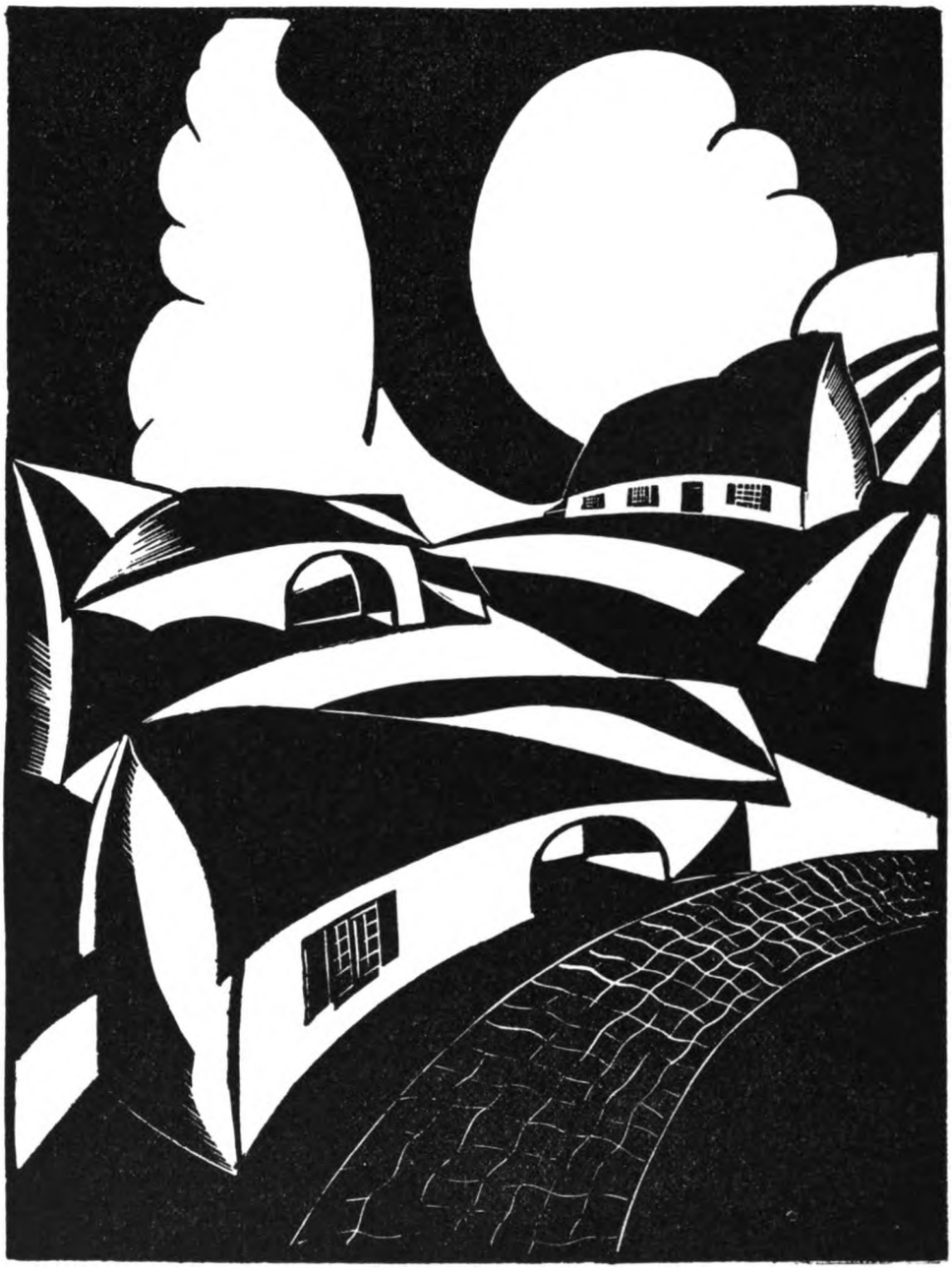


Joris Minne. Holzschnitt „Elefant". 1922

ABB. 41

Digitized by Google

Digitized by Google



Joris Minne. Holzschnitt „Brabanter Landschaft"

ABB. 42

Digitized by Google

Digitized by Google

Henri van Straten. „Die Hoffart". Holzschnittillustration zum flandrischen Drama des 17. Jahrhunderts „De Hooveerdigheydt" von Guilliam Ogier. Verlag Ed. Sikkel, Antwerpen 1921.

ABB. 43

Digitized by Google

Digitized by Google

Henri van Straten. Zonzon Pépette. Holzschnitt.

ABB. 44

Digitized by Google

Digitized by Google

Henri van Straten. „Im Schwimmbad". Holzschnitt. Postkarte aus einer Kollektion „Choice". Verlag Internationaler graphischer Künstler, unter Leitung von Frank van den Wijngaert.

ABB. 45

Digitized by Google

Digitized by Google

Jan F. Cantré. „Mutterschaft", Holzschnitt. 1921.

ABB. 46

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Cantrè. „Tierholzschnitt".

ABB. 47

Digitized by Google

Digitized by Google

Jan F. Cantré. „Der Lenz" Holzschnitt. Josef Cantré. Holzschnitt-Initial.

ABB. 48

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE BUCHKÜNSTLERISCHEN BESTREBUNGEN IN DER TSCHECHOSLOVAKEI

VON ARTHUR NOVAK

Das nach ästhetischen Grundsätzen gestaltete tschechische Buch ist eine Frucht der Bestrebungen einiger Schriftsteller und bildenden Künstler, denen sich später eine Schar intelligenter, in ihrem Fach hervorragender Typographen hinzugesellte. Eine Anzahl von Privatleuten, Männern von Initiative, aber ohne verlegerische Schulung, begannen als Dilettanten auf eigene Faust schöne Bücher herauszugeben. Heute hat das tschechische schöne Buch seine Entwicklungsjahre hinter sich. Man mußte anfänglich unter ungünstigen Verhältnissen arbeiten; es fehlte damals an genügendem Verständnis für die Strömungen, die auf eine Renaissance des Buchgewerbes abzielten; man war sich nicht klar über ihre Prinzipien; fremde Vorbilder waren im Original in Böhmen fast unzugänglich, weder waren sie in den Bibliotheken zu finden, noch in den Sammlungen der Bibliophilen. Als Muster dienten bloß Reproduktionen in Zeitschriften. Es gab weder Typographen, noch Buchbinder mit künstlerisch gebildeten Sinnen und Kenntnissen. In den Buchdruckereien mangelte es an geeignetem Schrift- und Schmuckmaterial; man wußte ja nicht einmal, woher es zu beschaffen war; man hätte aber auch nicht den Mut aufgebracht, die Buchdruckereien mit neuen Schriften auszustatten. Man schuf fast aus dem Unterbewußtsein, aus dem Nichts heraus.

Die ersten Anfänge irrten von Stil zu Stil, denn es fehlte das schöpferische einigende Element. Die bildenden Künstler hatten noch nicht klar erfaßt, wie weit sich der Umkreis des buchkünstlerischen Schaffens erstreckt. Die Buchausstattung war noch kein besonderes künstlerisches Formproblem. Es war eher der Reiz der Neuheit oder der Ehrgeiz, der sie anstachelte,

Digitized by Google

sich an eine bis dahin noch unbekannte Aufgabe heranzuwagen, die ein Schriftsteller oder Verleger mit bibliophilen Tendenzen an sie stellte, der für die Erzeugnisse geistiger Arbeit ein edles, äußerlich unkonventionelles Gewand suchte. Es gab wenig eigene Invention, es gab nur Phantasie. Erst etwa 10 Jahre nach den ersten Anfängen, also um die Mitte des ersten Dezenniums des 20. Jahrhunderts, begann man sich der wechselseitigen gesetzlichen Abhängigkeit der einzelnen Elemente des Buches bewußt zu werden. Damals erreichten die zufälligen Versuche bildender Künstler das Stadium, wo ihnen die Funktion des Buchkünstlers klar zu werden begann. Es bildete sich allmählich ein gegenseitiges Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Handwerk des Typographen und Buchbinders heraus. Diesen Gewerben wurden die ersten theoretischen Belehrungen über die Grundsätze einer vollkommenen Arbeit zuteil. Die Ausstattung zweier oder dreier Prager Offizinen wurde wesentlich verbessert und modernisiert. Ja, es wurden die ersten Stimmen laut, die nach einer eigenen Schrift riefen, deren Konstruktion der Logik des Zusammenhanges der zahlreichen Lettern mit ihren diakritischen Zeichen – dem charakteristischen Merkmal der tschechischen Schreibweise – angepaßt wäre. Die Periode der ersten tüchtigen Leistungen auf dem Gebiete der Buchkultur wird durch den Kriegsausbruch gewaltsam abgeschlossen. Diese erste Epoche ist charakterisiert durch das Übergewicht der Mitarbeit des Künstlers; sie ist eher malerischer als architektonischer Art. Der Geist der spezifisch typographischen Arbeit, die Qualität von Druck und Material treten nur in einigen wenigen Büchern in die Erscheinung. Der Weltkrieg, die Zeit des Grauens und der wiedererweckten Hoffnungen, hat die Entwicklung jäh gehemmt, jedoch nicht abgeschnitten. Nur schwer konnten die aus der unvollkommenen Ausstattung der Druckereien fließenden Schwierigkeiten überwunden werden; der Beschaffung von edlerem Material stellten sich immer größere Hindernisse in den Weg. Die Anpassungsfähigkeit an die gegebenen Verhältnisse und die Sehnsucht nach der Freude über ein schönes Buch ermöglichten es aber doch, daß während

Digitized by Google

des Krieges und in den ersten Nachkriegsjahren wenigstens so viele schöne Bücher erschienen, daß die Kontinuität mit dem Schaffen vor dem Kriege gewahrt werden konnte. Der Boden für eine fruchtbare Periode nach dem Kriege wurde bereitet. Das höher gespannte Nationalbewußtsein veränderte sogar den bisherigen Stil der Buchkunst durch eine individuellere Hervorkehrung des Rassen-Charakters. Freilich, viele Bücher aus jener schweren Zeit verraten deutlich die gleichgültige, ja geradezu schlechte Arbeit des Typographen und Buchbinders und die Materialnot.

Die allmähliche Wiederkehr normaler Verhältnisse im selbständigen Staate bringt bessere Bedingungen für die heranreifende tschechische Buchkunst mit sich. Das ausgesprochene Übergewicht der künstlerischen Elemente im engeren Sinn schwindet, die Typographie tritt als Faktor von mindestens gleichem Gewicht auf den Plan. Sie dankt dies den rigoroseren Anforderungen der weit fortgeschrittenen Verleger und gereiften Sammler, deren Horizont sich wesentlich erweitert und deren Geschmack sich namentlich unter dem Einflusse der Kritik einer der Bibliophilie gewidmeten Zeitschrift offensichtlich läutert. Eine typographische Fachrevue ist systematisch bemüht, das Niveau des Gewerbes zu heben, und auch die große Publizistik richtet nun des öfteren ihren Blick auf die Produktion des schönen Buches. Die Typographen werden sich immer mehr der Bedeutung des Stiles ihrer Arbeit bewußt, sie haben gelernt, aus eigenem zu schaffen. Sie besitzen in ihren Reihen einige richtig denkende Individualitäten, direkte Autoritäten. Diese Männer erneuern die veralteten Betriebe vielfach radikal und vervollkommnen die Schriften- und Maschinenausstattung. Es beginnt ein Wettbewerb schöpferischer Elemente. Opferbereit fördert man die Versuche, eine Schrift einheimischen Ursprungs zu schaffen. Die Anerkennung des Auslandes stellt sich ein, die Buchkunst wird als ein Bestandteil der bildenden Künste im weitesten Sinne anerkannt. Zwei große Ereignisse stellen die Ergebnisse der bisherigen Bemühungen vor ein internationales Forum: Die Pariser Ausstellung 1925 und die IBKA 1927 in Leipzig; sie zwingen zur höchsten Entfaltung der Kräfte und Fähigkeiten

Digitized by Google

aller Beteiligten. Das tschechische schöne Buch trat damit in den internationalen Wettbewerb ein. Und es hat diese Probe bestanden. Soweit die kurze Zusammenfassung allgemeiner Ursachen und Erscheinungen. Die wichtigeren Details, sowie die Namen einiger der hervorragendsten Faktoren sollen in den folgenden Kapiteln Aufnahme finden.

1

Die ersten bildenden Künstler, die ihre schöpferischen Fähigkeiten auch in den Dienst des Buches stellten, entwickelten sich und wuchsen mit ihrer Zeit. Es lag viel Naives und Unproportionelles in ihren Anfängen. Sie standen zunächst auf dem Standpunkte der Autonomie des bildenden Künstlers im Bereiche der Mitarbeit am Buche. Eine einzige Ausnahme bildete die Malerin Zdenka Braunerová, aber diese Ausnahme bestätigt nur die allgemeine Gültigkeit dieses Satzes. Die Einflüsse des Symbolismus, Burne Jones', Beardsleys, des Jugendstiles, der Sezession und Japans wechselten miteinander ab. Auch später können wir ohne Schwierigkeit an ihren Dekorationen und Illustrationen die Einflüsse der einander ablösenden Modeströmungen der bildenden Kunst erkennen, die im Handumdrehen oder nach einer gewissen Zeit rezipiert und auf den einheimischen Boden verpflanzt wurden. Diese Augenblicksreaktionen sind übrigens überall eine zu alltägliche Erscheinung, als daß man für sie eine Entschuldigung oder Erklärung zu suchen brauchte. Diese oder jene Abweichung ändert nichts am Wesen der Dinge, vielleicht wäre nur hinzuzufügen, daß dies manchmal sehr geschickt geschah, je nach Talent und Intelligenz. Mehr als diese Erkenntnis, die dem durchschnittlichen bildnerischen Schaffen der ganzen Welt gemeinsam ist, verdient die Art und Weise Aufmerksamkeit, wie die Anpassungsfähigkeit der Mitarbeit der Künstler an dem Buch wuchs. Diese Tugend entfaltete sich im gleichen Maße mit dem weiter werdenden Horizont und der besser werdenden Qualität der Typographie und des verwendeten Materials. Das geistige Übergewicht war auf Seiten der Künstler, von ihnen ging die Initiative

Digitized by Google

aus. Neben ihnen griffen auch einige Schriftsteller merklich ein; die Analogie mit dem Kreis um den „Pan" ist direkt auffällig; auffälliger wird sie noch, wenn man die Analogie mit der literarischen Sphäre vergleichend heranzieht. Die Typographie hatte bis dahin in dumpfen Werkstätten vegetiert, sie war ohne Invention und konnte sich in den ersten Anfängen nur schwer den neuen Anschauungen anpassen. Die ersten dokumentarischen von Arnošt Procházka, dem Führer der damaligen literarischen Moderne herausgegebenen Bücher aus der Periode der Vorbereitungen, tragen das Gepräge seines literarischen Draufgängertums und seiner Neuerungsbestrebungen. Über ihre stilistische Geschlossenheit und die handwerkliche Vollkommenheit kann man sich nur mit einer gewissen Reserve äußern. Es sind dies die ersten tschechischen Bücher mit beschränkter numerierter Auflage, „Ein für allemal"; sie waren auf ausgesuchten Papiersorten gedruckt; die typographische Ausstattung suchte durch ihre Auffälligkeit den Inhalt zu charakterisieren ; die Dekoration entsprach den modernsten damaligen Anschauungen. In diesen Drucken spiegelten sich der eigenbrödlerische Charakter und die strikten Forderungen der starken Persönlichkeit des Herausgebers wieder: Typographisch stellen sie das Maximum dessen dar, was man damals von den Prager Offizinen verlangen durfte. Die französische Orientierung tritt deutlich zutage.

Die eigentliche tschechische Buchkunst wurde im Jahre 1897 geboren, als die Malerin Zdenka Braunerová, angeregt durch alte tschechische Drucke und die Arbeiten William Morris', den Roman Vilém Mrštíks, „Pohádka máje" (Das Maimärchen) illustrierte. Sie bestimmte selbst im Detail die Satzanordnung, wählte Schrift sowie das sonstige Material aus und entwarf den Einband. Diese glänzende Künstlerin – zugleich die erste unter den tschechischen Künstlern, die systematisch die Kunst des Radierens pflegte – ist die Schöpferin der tschechischen Buchkunst, der sie in den späteren Jahren dauernd zur Zierde gereichte. Sie führte die dekorative Individualität in dieses Gebiet der künstlerischen Betätigung ein, sie hat als erste das unum necessarium des Buches klar erkannt: den kausalen

Digitized by Google

Zusammenhang eines Bestandteils mit dem andern und die Unerläßlichkeit einer gegenseitigen Harmonie.

Aber erst Vojtěch Preissig, ebenfalls ein hervorragender graphischer Künstler, begann die Typographie als vollwertigen Faktor in der Gestaltung des schönen Buches zur Geltung zu bringen. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung liegt nicht so sehr in den zahlreichen Ornamentationen, als in dem starken Gefühl für die Architektur des Buches. Der Stil seiner Ausstattung verleugnet die Zeit nicht, in die die Anfänge seiner künstlerischen Tätigkeit fallen. Er bemächtigt sich des Handwerks, er gibt dem Typographen den Entwurf für den ganzen Satz vom Titelblatt bis zur letzten Seite in die Hand: er füllt die Setzkästen mit neuen Schriften, die er mit logischen, aus der Konstruktion der Lettern sich ergebenden diakritischen Zeichen versieht und deren einzelne Lettern er manchmal umzeichnet oder abändert, um Präzision und Rhythmus des Satzes zu erzielen. Er zeichnet seine Dekorationen so, daß sie mit dem Satz zu einem unteilbaren Ganzen zusammenfließen: er ist auf guten Druck bedacht und wählt sorgfältig Farben und geeignetes Papier aus. Schließlich beherrscht er selbst das Handwerk, er setzt und druckt in einer eigenen Offizin. Dies ist die erste tschechische „Press" in dem Sinne, wie dieses Wort von den Engländern gebraucht wird, mit der einzigen Abweichung, daß sie keine eigene Schrift besaß. Seiner Offizin war jedoch keine lange Dauer beschieden. Ihr Gründer hatte mit materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen, verließ die Heimat und ging nach den Vereinigten Staaten, wo er dank seiner Kunst eine ehrenvolle Position errang. Nach dem Kriege griff er neuerlich in die Entwicklung der tschechischen Buchkunst ein, als er eine neue Schrift schuf. Für zahlreiche seiner Arbeiten fand er in Karl Dyrynk eine hervorragende Kraft, die seine Gedanken in die Tat umsetzte.

Kurz nach ihm traten weitere hervorragende Repräsentanten jener Periode der ersten Blütezeit der tschechischen Buchkunst, die im Kriege ein jähes Ende fand, auf die Bühne. – Der Maler V. H. Brunner besaß einen angeborenen bildnerischen Instinkt für die Möglichkeiten des Materials:

Digitized by Google

es war dies ein Glück für die tschechische Buchkunst. Seine dekorative Erfindungsgabe, die sich in gleicher Weise bewährte, mochte es sich nun um Frontispiz, Titelvignette, Kopfleiste, Culs de lampe, gezeichnete Schrift, Umschlag, Vorsatz, Verlegersignet oder Einbandzeichnung handeln, seine Individualität im Ausdruck und sein Können im übertragenen Wirkungskreise des Illustrators, geleitet von einem sicheren, reinen Duktus, einer unbeirrbaren Schätzung des Valeurs der Linie, suggestiv lyrisch, im Eindruck niemals versagend, seine gereifte Fähigkeit, die Grundelemente zu dem Ganzen eines vollkommen gegliederten Organismus und zu individueller Harmonie zu vereinigen, all dieses stellt diesen Künstler an die hervorragendste Stelle der tschechischen Buchkunst, nicht bloß durch seine Qualitäten, sondern auch mit der Zahl der Buchschöpfungen. Obwohl sich in den Anfängen seiner Arbeiten russische Einflüsse bemerkbar machen und später in der Illustration zeitweise das Staunen über die Formenkraft El Grecos, so steht er in der Vollkraft seines Schaffens als freigebig spendender Künstler da, der in seinem Stile von keiner der herrschenden Richtungen abhängig ist, als moderner nationaler Künstler. Er starb im Sommer 1928. Die tschechische Kunst wird diese markante Individualität schwer vermissen.

F r a n t i š e k K y s e l a stellt eine weitere Individualität der Periode vor dem Kriege dar. Überaus dekorativ, erfinderisch, in niemals wiederholten Varianten spielend, mit gutem Verständnis für das Material, einstmals ein sehr willkommener und einflußreicher Ratgeber in den Druckereien, ist er der Schöpfer einer Reihe vortrefflicher Buchausstattungen. Seine späteren Arbeiten aus der Zeit nach dem Kriege übten freilich auf die Buchproduktion keinen Einfluß mehr aus. Die Monumentalausgabe der Kompositionen Smetanas, der erste tschechische Versuch einer ästhetisch einwandfreien Musikalien-Ausgabe, beschließt seine in der Tat hervorragende Wirksamkeit im Bereiche der Kultur des tschechischen Buches.

J a r o s l a v B e n d a ist ärmer und einfacher in der Buchdekoration als seine beiden Zeitgenossen Brunner und Kysela, die den Maler nie verleugnen

Digitized by Google

konnten. Die Mehrzahl von seinen Schöpfungen ist durch schwarz-weiße Flächenkontraste charakterisiert; aber sein Geschmack und die Kenntnis des typographischen Materials erheben ihn hoch über den Durchschnitt. Er versteht es, den Typographen verläßlich zu führen, er besitzt Mut im Satzentwurf und wirkt auch auf den Buchbinder. Als begabter Kalligraph hat er der tschechischen Buchproduktion das erste hand-lettered book geschenkt. Seinen Versuch, eine Druckschrift zu schaffen, gab er auf und beschränkte sich darauf, eine zweckmäßige Plakatschrift zu entwerfen. Diese drei Künstler haben durch ihre ausgedehnte, einflußreiche künstlerisch reife Tätigkeit die tschechische Buchkunst auf ein respektables Niveau gehoben. Später, als Professoren der Kunstgewerbeschule, legten sie die ersten Grundlagen für die Ausbildung der heranwachsenden Generation der Buchgewerbekünstler.

Slavoboj Tusar, ein Schüler Preissigs, hat nach dem Vorbilde des Meisters die Arbeit des Typographen durchgeistigt. Er dekoriert die Bücher mit einer ebenso disziplinierten wie distinguirten Ornamentation oder Illustration. Eine hervorragende Stelle in der tschechischen Buchkunst hat er sich besonders dadurch geschaffen, daß er der tschechischen Typographie die erste Druckschrift gab.

Zu den Begründern unserer Tradition auf dem Gebiete der Buchdekoration gesellte sich um das Jahr 1910 der Maler und Graphiker František Kobliha, ein spiritueller Künstler, ein hervorragender Synthetiker der Komponenten Bild und Wort in der Illustration, geradezu phantastisch dekorativ, besonders befähigt, alle Elemente des Buches zu einem definitiven individuellen Gebilde zu verschmelzen.

Als Outsider, vollkommen außerhalb jeder Tradition, eigentlich gegen jede Tradition arbeitet Josef Váchal, ein in jeder Hinsicht origineller Künstler, für den es kein Analogon gibt, von Phantasie geladen, bald visionär, bald wieder grotesk, ein technisch erfinderischer Graphiker, besonders im farbigen Holzschnitt. Er schreibt in Vers und in Prosa witzige archaisierende Traktate, schneidet mit bewundernswerter Geduld die notwendige Schrift

Digitized by Google

primitiv in Blei, besorgt selbst den Satz, Druck, ja selbst den Einband seiner Ausgaben, vielfach Folianten von großem Ausmaße. Diese Unika bezwingen den Betrachter nur durch die starke Individualität ihres Urhebers; ihr Ausnahmecharakter weist ihnen einen Sonderplatz außerhalb der Entwicklungslinie zu.

Von der jungen Generation, die sich nach dem Kriege zu Worte meldete, sind drei verheißungsvolle Erscheinungen besonders zu nennen. Cyril Bouda hat die Aufgabe des Buchkünstlers richtig erkannt; als gewissenhaft geschulter Graphiker vertiefte er sich in die Arbeit des Typographen und Buchbinders, um seinen Geschmack und seinen Willen zur Geltung zu bringen. In die Dekoration der Verlegereinbände hat er neue wirkungsvolle dekorative Elemente eingeführt; aber seine typographischen Entwürfe besitzen noch nicht genügend Routine. Obwohl seine Produktion bereits ziemlich umfangreich ist, bleibt er an einem nüchternen Schema und untergeordneten Detail haften. Unverhältnismäßig bedeutsamer ist er als Illustrator und Buchgraphiker. In der Invention fesselnd, sind seine Arbeiten technisch glänzend verarbeitet und geschickt dem Buche eingegliedert. – Neben ihm entwickelt sich eine andere Individualität, Karel Svolinský. Bereits seine ersten großzügig konzipierten Versuche verraten sein Talent. Gegenüber der lyrischen Veranlagung Boudas ist Svolinský robuster, obwohl in der Form nachgiebiger und technisch neugieriger. Dies bringt ihn in auch engere Verbindung mit der Druckerei. Sein Versuch eine eigene Schrift zu schaffen, enthüllt ihn als eine verheißungsvolle Kraft der tschechischen Buchkunst im vollen Sinne des Wortes.

Diese Angehörigen der jungen Generation zollen ihrer Jugend Tribut, in der Entwicklung sind sie evolutionär. Die Mehrzahl ihrer Zeitgenossen dagegen steht auf dem äußersten Flügel der Garde der bildenden Künstler. Ihr Vorkämpfer war Josef Čapek, Maler und Schriftsteller, mit reicher Tätigkeit auf dem Gebiete der Buchdekoration, aber ohne Einfluß auf ihren Stil. Er hat unwillkürlich den Konstruktivisten den Weg geebnet und erlebte es, daß sie ihn jetzt ablehnen.

Digitized by Google

Die Konstruktivisten haben auf dem Gebiete der „Polygraphie" ihr Programm durch den Mund von Karel Teige verkündet: Befreiung von Tradition und Vorurteil, Überwindung des Archaismus und Akademismus, Ausschaltung des Dekorativismus. Auswahl der Typen in klar lesbarer und geometrischer Zeichnung, Unterscheidung zwischen den Zwecken des Druckes, harmonische Ausgleichung der Fläche, Satzentwurf nach objektiven optischen Gesetzen, Gliederung und geometrische Organisierung, Verbindung von Bild und Satz im Typophoto auf Grund neuer technischer Entdeckungen und schließlich engste Zusammenarbeit zwischen dem entwerfenden Graphiker und der Druckerei. Für den Konstruktivisten ist der Umschlag das Plakat des Buches. Man muß ihn daher mit energischer Aktivität und einem gewissen herausfordernden Gleichgewicht von Farbe und Form komponieren. Auch der Titel bildet gleichsam ein Firmenschild und zugleich die optische Umschreibung des literarischen Inhalts. Das Kolophon soll die bürgerliche Legitimation des Buches mit übersichtlichen Rubriken darstellen, der Text selbst ist nach seiner Natur, seinem Rhythmus und Gefälle zu gestalten, wobei Linien, Pfeile und überhaupt die geometrischen Grundformen Verwendung finden sollen. Die moderne Buchkultur hatte bereits lange vorher die meisten dieser Prinzipien angewandt oder belebt, aber keineswegs mit Hilfe der Geometrie, sondern durch einen fein herauskristallisierten Sinn für Proportion, Harmonie und Rhythmus, durch hingebende Liebe zur ewigen Schönheit, nicht durch nivellisierende, bis in die Konsequenzen mechanisierte Zivilität, sondern durch die Kraft des Geistes – die Kunst.

Die angeführten Namen und Erscheinungen erschöpfen aber noch nicht den Kreis der Persönlichkeiten, unter denen noch so mancher hervorragende Name zu finden wäre. Da müßte man sich aber mit der Illustration des tschechischen Buches befassen. Die Illustration, sicherlich ein wichtiger künstlerischer Faktor, bildet aber nur dann einen Bestandteil der Kunst der Gestaltung des Buches, wenn sie organisch mit ihrer Umgebung im Buche verschmilzt, oder sich ihr wenigstens anpaßt. Wir nennen z. B.

Digitized by Google

Adolf Kašpar, Frant. Kupka, Zd. Kratochvíl, Jan Konůpek, Josef Lada von der älteren Generation und Al. Moravec, Jan Rambousek, Petr Dillinger, A. V. Slavíček, Josef Šíma von den jüngeren, alles Künstler, die vielfach mehr als interessant, aber für die Architektonik des Buches irrelevant sind. Auch findet man hier keine Erwähnung des Gebrauchsbuches; dieses zog und zieht naturgemäß direkt aus jenen Büchern Gewinn, die mit bewußtem Streben nach veredelter Form geschaffen wurden. Von der Beteiligung einzelner Künstler an der Schaffung einer Schrift wird im 3. Kapitel die Rede sein.

2.

Die Schwäche der meisten schönen Bücher der ersten Periode war ihre typographische Arbeit. Der schöpferische Trieb und der bildnerische Fond des Künstlers sowie seine Schulung hatten das Übergewicht über die Typographie. Die Typographie der von Buchkünstlern dekorierten Bücher leidet bis zur Hälfte des ersten Dezenniums des laufenden Jahrhunderts hauptsächlich unter dem nachlässigen Satz aus entarteten Schriften, unter schlechtem Druck, minderwertigen Farben und ungeeignetem Papier. Die Schriften Versacrum, Cheltenham, Arlington, Roycroft, Pabst, kurz hernach Saeculum, Behrens, Tiemann, Kleukens und Ehmcke, später Sorbonne und Bernhard haben die Ausstattung der Druckereien, vor allem der Prager Offizinen um das Jahr 1910 wesentlich bereichert. Es waren konditionierende Typographen, die unter dem Einfluß der ersten bahnbrechenden Schriftsteller und Künstler und einiger Privat-Verleger sich für deren Ideen und Bestrebungen begeistern ließen. Die Typographen begannen sich der wachsenden Anforderungen der Zeit bewußt zu werden. Die Prinzipale waren den neuen Strömungen und der neuen Buchkunst gegenüber gleichgültig.

Der erste war Karel Dyrynk, jetzt Direktor der Prager Staatsdruckerei, der seine außerordentlichen Fähigkeiten in den Dienst der neuen Kunst stellte. Vojtěch Preissig war nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben. Dyrynk,

Digitized by Google

ein Praktiker von ungewöhnlichem Format, der das Handwerk meisterhaft beherrschte, mit Geschmack begabt, streng in seinen Arbeitsanforderungen, ein hervorragender Fachschriftsteller, griff seit dem Jahre 1906 in Wort und Tat in die Renaissancebewegung ein. Er wurde der Erneuerer der tschechischen Typographie, ihr Lehrer und Erzieher. Er schrieb nützliche Traktate über Satz und typographischen Aufbau der Bücher, die noch heute zu den besten Werken der Fachliteratur gehören und ihrem Autor einen Ehrenplatz in der Geschichte des tchechischen Buches sichern. In der praktischen Durchführung der Aufgaben verrät er Vorliebe für den klassischen Typographen; die Vollkommenheit der handwerklichen Arbeit und seine kompositorische Fähigkeit stellen die mit seinem Namen verknüpften Bücher unter die bemerkenswertesten Erscheinungen der tschechischen Buchkunst.

Eine zweite starke Persönlichkeit auf dem Gebiete der Typographie ist Method Kaláb, heute Direktor der Industriedruckerei Průmyslová tiskárna in Prag. Bald nach der Beendigung seiner Lehre lenkte er bereits durch seine sprudelnde Erfindungsgabe, die unter dem Einfluß der Bestrebungen der neuen Zeit stand, die Aufmerksamkeit auf sich. Er arbeitete in engem Zusammenwirken mit den Künstlern Brunner und Kysela. Das Ausland, Wien und Frankfurt, wo er einige Jahre verbrachte, hat seinen Horizont erweitert. Er dringt scharfsinnig in die konstruktiven Elemente und individuellen Merkmale der Schriften ein, gewinnt aus ihnen leicht und mutig neue Formen in oft überraschenden Abwandlungen. Ein verläßlicher Geschmack, Sicherheit in der Beherrschung der Fläche, geschickte Harmonisierung aller sachlichen Elemente zu anmutigen, selten gehörten Akkorden, heben Kaláb auf einen hervorragenden Platz unter den tschechischen Künstlern, ja selbst unter den Weltruf genießenden Typographen steht er mit im Vordergrunde.

Diese beiden Persönlichkeiten haben die Bestrebungen der Künstler ergänzt, ihre Forderungen erfüllt und nicht selten übertroffen. Sie ankern fest in der Entwicklung der Buchkunst und haben das Handwerk auf ein

Digitized by Google

ungeahntes Niveau gehoben. Sie schufen sich ihren eigenen Stil; in ihren Arbeiten ist europäischer Schnitt und eine bewundernswerte Gesetzmäßigkeit erkennbar. Sie haben der tschechischen Typographie eine Generation guter Handwerker, Setzer und Drucker herangebildet, unter denen sich manch ein vielversprechendes Talent für die Zukunft befindet. Sie gaben ihren Werkstätten einen durchaus modernen Charakter, aber vor allem begründeten sie die Tradition vollkommener Arbeit. Wo immer sie wirkten, drückten sie den Offizinen einen individuellen Charakter auf durch die Ausstattung der Setzkästen, den Stil und die Qualität der Arbeit. Dyrynk und Kaláb waren, sobald der Druck der Nachkriegsverhältnisse nachgelassen hatte, teils damit beschäftigt, die Einrichtungen der bestehenden Betriebe zu ergänzen, teils wurden sie berufen, neue Betriebe zu gründen. Sie besorgten den Einkauf neuer Schriften, die Schriftgießereien Englands, Frankreichs und Deutschlands fanden in ihnen Abnehmer für manch' eine neue Schrift edler Form. Insbesondere hat es ihnen die Anmut der Schrifterzeugnisse der alten Meister angetan, aber auch unter den Schriften der zeitgenössischen Schriftkünstler haben sie ausgewählt. Von der Sehnsucht nach Neuem getrieben, unternahm Kaláb den Versuch einer Reorganisation des Betriebes durch Einführung von Monotypes, mit denen er dem Handsatz eine ernste Konkurrenz bereitet. Ihre Schaffensfreude war unermüdlich. Dutzende, Hunderte von Büchern, exclusive und Standardwerke, bald klassisch ruhig und abgemessen, bald das Streben nach neuem Ausdruck und neuer Form verratend, aber immer distinguiert, sind von ihnen entworfen worden.

Dem Kunstsinn und dem weiten Horizont dieser Männer hat es die tschechische Typographie zu danken, daß den tschechischen Schriftkünstlern die Versuche, eine eigene Antiqua zu schaffen, ermöglicht worden sind, eine Tat, die einen Markstein in der Geschichte der tschechischen Bemühungen um das schöne Buch bildet.

Ihre Arbeit erweckte auch in anderen Prager Druckereien Interesse und ihr Einfluß machte sich selbst in der Provinz geltend. Die Methoden ihrer

Digitized by Google

Arbeit wurden mit größerem oder geringerem Erfolge nachgeahmt und wurden zum Segen für die tschechischen Buchdrucker.

Bald wurden Stimmen laut nach einer Schrift tschechischen Ursprungs. Man fühlte, daß ohne eine eigene Schrift die Entwicklung der tschechischen Buchkunst gleichsam auf halbem Wege stehen bleiben müßte. Die Buchkünstler pflegten, wenn sie in der Druckerei keine Schrift finden konnten, mit der sie den beabsichtigten Formeindruck hätten erzielen können, die Schrift auf Umschläge, in Titel und Kopfleisten zu zeichnen. Aber im allgemeinen war die Konstruktion von Schrift für sie ein entlegener Bereich. Als erster verstand es Vojtěch Preissig in die Geheimnisse dieser Kunst einzudringen. Wie bereits erwähnt, begann er fremde Schriften für die Bedürfnisse des Tschechischen zu adaptieren. In seinem neuen Wirkungskreise, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, beschäftigte er sich jahrelang mit dem Problem der Schrift. Er schlug dabei verschiedene Wege ein. Nach langjährigen Vorbereitungen gelangte er zu einer individuellen Form der Druckschrift, welche von der Staatsdruckerei in den Jahren 1903 bis 1905 gegossen wurde. In dieser Schrift verließ er die traditionelle Rundung der Antiqua. Verleitet von Material und Instrument, von der Schriftmasse und dem Messer, zerlegt er die Schrift in ein System kleiner kurzer Keile, weil das Messer sich nicht recht dazu eignet glatte, ovale Formen zu bilden. Preissigs Schrift weicht in ihrem Aussehen von dem gewohnten Bild ab, sie besitzt jedoch durchaus die Vorteile einer vollkommenen Schrift, nämlich gegenseitigen Zusammenhalt und Bindung; sie ist vollkommen ausgeglichen, die Heterogenität der Majuskeln und Minuskeln ist auf ein Minimum herabgedrückt. Die Schrift wurde nur auf Mittelgrad- und Doppelcicerokegel gegossen, sie bleibt also eine Schrift für besondere Ausnahmsfälle. Einige aus dieser Schrift gesetzte schöne Bücher haben diese wagemutige Tat und die damit verbundene große und kostspielige Arbeit vor unverdienter Vergessenheit bewahrt.

Auch Kysela, Brunner und Benda trugen sich mit dem Plane, eine neue Schrift zu schaffen. Benda ist hierin am weitesten gelangt, er hat eine

Digitized by Google

wirkungsvolle Plakatschrift in Holz geschnitten, deren Formen er von der Uncialschrift ableitete. Slavoboj Tusar hat ebenfalls nach mehrjährigen Vorbereitungen seine Druckschrift geschaffen, nachdem er vorher eine Plakatschrift geliefert hatte. Zwei Versuche einer Buchschrift bereiteten die definitive Form vor. Tusar hat beide unterdrückt, aber das zweite Stadium ist in einer glänzenden Publikation erhalten geblieben. Erst die dritte Variante wurde verwirklicht. Es ist dies eine Schrift von traditioneller Form, ähnlich seiner Handschrift, ohne alle Absichtlichkeiten, offen, ausgeglichen, tadellos zusammensetzbar, leicht lesbar. Der Schnitt wurde im Jahre 1926 in England ausgeführt; der Guß erfolgte in der „Industriedruckerei" in Prag in Garmond und Cicero.

Der dritte Versuch stammt von Karel Svolinský. Als er die Monumentalausgabe der klassischen tschechischen Dichtung von K. H. Mácha „Máj" mit großen Holzschnitten dekorierte, zeichnete er hierfür eine besondere Schrift. Der sehr offene Schriftduktus mit auffälligen Kontrasten zwischen Haarstrichen und dicken Schatten verrät die in die Breite zugeschnittene Kante des Schreibinstruments, das fast senkrecht auf die Fläche gestellt wird. Geschnitten wurde die Schrift von Eduard Karel, einem vorzüglichen tschechischen Graveur, einem Meister, dem die Mehrzahl der tschechischen graphischen Künstler ihre glänzenden technischen Kenntnisse verdankt. Die Schrift wurde nur auf Dreicicerokegel geschnitten. Ihre auffällige Form schließt sie a priori aus der Reihe der Brotschriften aus, nichtsdestoweniger verrät ihre Konstruktion den talentierten Künstler. Die gewonnenen Erfahrungen unterstützten Svolinský bei seinen weiteren experimentellen Versuchen, eine Druckschrift zu schaffen. Keine der genannten Schriften besitzt eine Kursivschrift. Zusammenfassend kann man sagen, daß es sich bei alledem um das Stadium der Vorbereitungen handelt. In den Jahren 1928 und 1929 hat Karel Dyrynk drei Schriften entworfen, die als wohlgelungen zu bezeichnen sind, eine derselben, Dyrynk's Antiqua, in fast kompletter Garnitur. Eine weitere tschechische Arbeit kündigt die Bauersche Schriftgießerei an: die Schrift Oldřich Menhart's.

Digitized by Google

4

Ein aktiver Faktor in der Entwicklung des tschechischen schönen Buches sind seine Verleger. Es waren dies keine Berufsverleger, sondern Dilettanten, Bücherliebhaber, sowie einzelne Vereine. Dem Verlaggewerbe fehlten vor allem die Grundbedingungen für die neue Buchkunst: Geschmack und die Fähigkeit des Zusammenfassens des Ganzen. Die Erfahrungen mit den sog. „Luxusausgaben" genügten nicht. Die Verleger kannten die Persönlichkeiten nicht, die geeignet gewesen wären, ihre eigenen Mängel auszugleichen, und wenn sie sie kannten, so verstanden sie es nicht, sie an sich zu fesseln; oder aber sie schreckten vor den bis dahin unbekannten Ausgaben für die Mitarbeit des Künstlers, für gute Druckereiarbeit, für ausgesuchtes Material, für sorgfältige Arbeit des Druckes und für einen besseren Einband, zurück. Infolge der geringen Auflagenzahl und mit Rücksicht auf die Gewohnheit der Verleger, das übliche Lukrum auf die Regie zu berechnen, schien es unmöglich, diese zum größten Teil neuen Kosten in das Budget einzukalkulieren. Man sah darin Dinge, die kaum von Belang waren. Die Verleger verstanden es nicht, das mit der Herausgabe solcher Bücher verbundene Risiko auf das Prestigekonto zu übertragen. Bis zum Jahre 1915 waren zwar aus diesen Verlagen einige Bücher hervorgegangen, die sich dank der Mitarbeit von Künstlern in ihrer Ausstattung günstig von dem üblichen Durchschnitt unterschieden, aber sie erschienen in der üblichen Auflage und wiesen den oder jenen mehr oder weniger in die Augen fallenden Mangel auf, hauptsächlich im Satz, Druck, Papier oder in der Buchbinderarbeit. Auch die überwiegende Anzahl der Sortimentsbuchhändler besaß für das schöne Buch kein Interesse und machte nicht einmal einen Versuch, hierfür Abnehmer zu suchen.

So nahmen sich Privatpersonen der Sache an und trugen aus Liebe und Leidenschaft das Risiko. Einer der ersten war der Schriftsteller und Kritiker Arnošt Procházka, der Herausgeber der „Moderní revue"; ihm folgten der Übersetzer Hugo Kosterka, Kamilla Neumannová, die Gattin des Schriftstellers K. St. Neumann, der Redakteur Antonín Bouček, der Verein

Digitized by Google

der konditionierenden Typographen, „Typografia", der Typograph Karel Dyrynk, der ehemalige Professor Josef Florian, der Buchbinder Ludvík Bradáč, der Priester Jakub Deml, der Verein bildender Künstler „Mánes", der im Jahre 1908 gegründete Verein tschechischer Bibliophilen, Professor M. Svoboda, der Beamte K. Janský u. a.

Diese Privatverleger besaßen oder suchten Beziehungen zu einer Schar von bildenden Künstlern, die in die Buchkunst eingeweiht waren. Sie sorgten für korrekte Texte und waren auf die Harmonie zwischen Inhalt und Form bedacht. Die geringe finanzielle Tragfähigkeit sowie die Einrichtung der Druckereien und Buchbindereien weckten zwangsläufig den Erfindungsgeist. Es handelte sich größtenteils um Bücher kleineren Umfangs; bei größeren Formaten und stärkeren Bänden sparte man am Material; für verwöhnte Sammler wurden einige Exemplare auf ausgewähltem Papier gedruckt. Originalgraphiken waren in diesen Büchern anfänglich ein seltener Gast. Diese kamen erst in den letzten Jahren zu Worte.

So wie in der Vorkriegsperiode ging auch während des Krieges und danach bis zum heutigen Tage die verlegerische Initiative von diesen Privatverlegern aus, denen sich eine Reihe neuer hinzugesellte. Arthur Novák, der spätere Herausgeber der „Vitrinka", Arno Sáňka, die Vereinigung graphischer Künstler „Hollar", Vladimír Zikeš, Vincenc Svoboda, Professor Svatopluk Klír u. s. w. Ihre Namen, die man nicht in den Verzeichnissen der offiziellen Buchverleger findet, sind eng verknüpft mit der Entwicklung des tschechischen schönen Buches. Sie waren auch weiterhin der Motor der Arbeit. Einzelne Berufsverleger erkannten, daß ein Kader von Käufern des schönen Buches entstand, deren Kreis sich eher erweiterte als verengte und daß solche Editionen auch kaufmännisch Gewinn bringen. Auf einzelne der jüngeren Verleger machten auch die ästhetisch schönen Büchlein Eindruck und erweckten die in irgend einem Winkel der Seele schlummernden bibliophilen Neigungen. Sie wagten den Versuch etwas zu edieren, aber die Zahl der Versuche war größer als die der Erfolge. Sie engagierten Künstler, wählten geschulte und bewährte Druckereien,

Digitized by Google

sparten nicht an Material, vertrauten die Kartonnagen vortrefflichen Buchbindern an. Der Grad der Reife des Verlegers wirkte selbstredend auf die Qualität. Neben einzelnen guten Büchern wurden aber viele auf den Markt geworfen, die mißlungen waren, ja den guten Geschmack verletzten und offensichtlich nur auf Gewinn berechnet waren. Der Name eines bekannten Künstlers, einer guten Druckerei oder Buchbinderei, vielrednerische Druckvermerke und andere Lockmittel sollten ihrem Buche zum Erfolge verhelfen. Auch unter die Privatverleger schlichen sich in den letzten Jahren einige Leute ein, die ohne genügende Sachkenntnis, ich darf vielleicht sagen ohne die höhere Weihe, sich an das schöne Buch heranwagten, aber ohne erkennbaren Erfolg.

Wie kaum anderswo, spiegelt sich im tschechischen schönen Buch das Verhältnis des Verlegers zum Buch wider. Hingabe an die Sache, Liebe, Leidenschaft, Verständnis, dies alles verrät die Ausstattung des Buches. Bei manchen Privatverlegern der ersten Epoche ist dies geradezu auffällig. Dies erklärt die Tatsache, warum man heute in den Antiquariaten und bei Auktionen so teuere Preise bezahlt. Oft hat ein Buch gewisse Mängel in der Komposition, sein Inhalt ist gleichgültig und dennoch lockt das Buch durch die Anmut, die das persönliche Verhältnis des Verlegers zu seiner Arbeit der Gesamtausstattung verliehen hat, den Sammler an. Die Auswahl und die Verquickung der Elemente, die das Wesen des Buches bilden, sind ein gewichtiger Faktor bei der Schaffung des Buches. In dieser Fähigkeit, auszuwählen und zu vereinigen, beruht ein großer Teil des Erfolges des tschechischen Buches. Der tschechische Berufsverleger hat, wenn er nicht von Haus aus diese Gabe besaß, den Privatverleger in der Buchausstattung niemals erreicht. Die Künstler, denen er die Ausstattung seines Buches anvertraute, gaben diesem das Beste, was sie zu geben vermochten, sie arbeiteten, rieten, ordneten an, aber sie konnten nicht der aktive vereinigende Faktor werden, denn sie hatten kein pouvoir, sie besaßen kein freies Dispositionsrecht, namentlich nicht soweit es mit der finanziellen Seite des Buches zusammenhängt; sie konnten nicht die Arbeit sämtlicher

Digitized by Google

Faktoren in den Einzelheiten verfolgen. Und auch die Druckerei kann, selbst wenn sie einen noch so guten entwerfenden Künstler mit großer Praxis und gutem Geschmack besitzt, den Verleger als vereinigenden Faktor nicht ersetzen. Der Privatverleger, für den die eigene Arbeit mehr einen Genuß als einen Wert darstellt, dessen Risiko nicht groß ist, dem der materielle Erfolg des Buches wenigstens insoweit gleichgültig ist, als er sich damit begnügt, wenn er das auf das Buch aufgewendete Geld wieder zurückerhält, disponiert nach eigenem Willen. Er wird nur von dem Ehrgeiz geleitet, daß das von ihm herausgegebene Buch die anderen übertreffe. Allfälliger Gewinn ersetzt häufig nur die bei anderen weniger erfolgreichen Büchern erlittenen Verluste. Der Privatverleger kalkuliert nur die Spannung zwischen den tätsächlichen Ausgaben für Honorare und Herstellung und den erwarteten Einnahmen; seine Kalkulation ist weder belastet durch Regie, noch durch Amortisationsposten. Die eigenen Ausgaben läßt er sich ohne jedwedes Lukrum vergüten. In dieser Hinsicht ist der Berufsverleger gehandicapt und dies erklärt auch seine verhältnismäßig geringe Aktivität in der Produktion des tschechischen schönen Buches. Die Privatverleger haben sich ihren Ehrenplatz in der Geschichte der Bemühungen um das schöne Buch durch ihre Liebe, Gelehrigkeit, ihre Fähigkeiten und ihre Arbeitsamkeit erworben, aber andererseits auch dadurch, daß sie den Vorteil haben, die den normalen Verlagsbetrieb belastenden Posten vernachlässigen zu können.

In der derzeitigen Produktion des schönen Buches nimmt der Privatverleger zwar nicht mehr die alleinige, aber noch immer die erste Stelle ein. Er wird heute quantitativ zwar übertroffen, aber qualitativ ist er weit voraus. Die Ergebnisse seiner Arbeit beeinflussen die Qualität der übrigen Produktion. Initiative, Erfindungsgeist und herzliche Beziehung zum Buche sind bis heute seine Vorzüge, die ihm ständig die Priorität und Achtung sichern.

Digitized by Google

Die ersten schönen tschechischen Drucke sind als Broschuren erschienen. Eine Ausnahme bildete nur das bereits erwähnte von Zdenka Braunerová ausgestattete Buch „Pohádka máje". Hier hatte die Künstlerin versucht, einen neuen Typus des Serieneinbandes zu schaffen. Die Deckeldekoration komponierte sie aus einfachen Verzierungen, deren Elemente ihre Herkunft aus der Volkskunst nicht verleugnen. Erst die zehn Jahre später heranwachsende Generation der Buchkünstler wendete ihre Aufmerksamkeit auch dem Einbande zu. Die Künstler paßten sich bereitwillig den gegebenen Möglichkeiten an. Die am häufigsten angewendete technische Art des Einbandes war das einfache Einhängen in die vorbereiteten Deckel, die mit einem billigen Leder, bisweilen mit Pergament bezogen waren. Diese Kartonnagen wurden mit Faden auf Bänder genäht und nur oben beschnitten. Die Dekoration wurde mit Stempeln, die nach Entwürfen von Künstlern graviert waren, hergestellt. In diesen schwelgte die ornamentale Erfindungsgabe z. B. eines V. H. Brunner, F. Kysela oder in unseren Tagen eines C. Bouda in geschmackvollen Einfällen, in der Originalität der Motive und Zusammenstellungen, in der Kombination von Gold- und Blinddruck und in den Rückendekorationen. Als Schutz des Buches erfüllten diese Interimseinbände ihren Zweck. Die Anmut der Dekoration ließ die technische Primitivität vergessen. Einige Bücher wurden aber auch mit Aufsatztechnik gebunden und mit der Hand vergoldet. Die moderne dekorative Buchbinderarbeit befand sich erst im Anfang der Entwicklung. Die hier erwähnten Künstler entwarfen die Dekoration für die Handvergoldung, wobei sie mit alten Stempeln manipulierten oder neue zeichneten.

Ludwik Bradáč ist der Erneuerer der tschechischen Buchbinderkunst. Er ist der Begründer einer neuen Tradition, der Lehrer einer neuen Generation von Buchbindern. Die Buchbinderei hatte die Gesetze des Handwerks vergessen und sich verwerfliche Ersatzmethoden angeeignet, sie gefiel sich in schlechtem Material. Auch der Einfluß der Kundschaft mit ihrem, durch

Digitized by Google

die Maschinenerzeugnisse der sog. Leipziger Einbände verdorbenen Geschmack spielte hier eine Rolle. Bradáč, selbst Bibliophile und Privatverleger, kam mit seinen im Ausland gesammelten Erfahrungen, und propagierte in Wort, Schrift und Tat die Rückkehr zur Buchbinderarbeit nach den alten Grundsätzen des Handwerks. Er erklärt die Unterschiede der einzelnen Einbandarten, belehrt, propagiert, eifert an. Er manipuliert geschickt mit alten und modernen Stempeln. Keiner unserer Buchbinder kann sich, was Invention, Stilgefühl, Mut und Sicherheit in der Flächendekoration anlangt, mit diesem Meister messen. Kann man technisch gut gearbeitete Einbände leicht erzielen, so steht es mit der Dekoration schlimmer. In den letzten Jahren haben sich die Verhältnisse gebessert. Aus den Schulen gehen heute gute Vergolder und Entwerfer hervor, aber die geschulten Kräfte meiden größtenteils die Werkstätten, widmen dem technischen Prozeß keine genügende Sorgfalt und haften zu sehr an dekorativen Äußerlichkeiten.

6

Parallel mit dem Sammeln schöner Bücher geht auch die Vorliebe für die Bücherzeichen (Exlibris). Auch hierin hat die Zeitschrift „Moderní revue" initiativ gewirkt (1896). Die tschechischen Künstler widmeten diesem Zweig der Gebrauchsgraphik bald ihre Aufmerksamkeit. Alle Künstler des tschechischen Buches von Namen haben einen Teil ihrer Arbeit auch dieser Kleinkunst gewidmet; aus ihren Händen sind viele oft witzige, treffende, in Format und angewendeter Technik zweckmäßige Bücherzeichen hervorgegangen. Wenn man freilich heute bereits über 5000 tschechische Bücherzeichen zählt, so ist klar, daß wertloser Schund überwiegt. Er ist die Frucht der Kritik- und Geschmacklosigkeit der Sammler. Hier greift der Sammlerverein der tschechischen Exlibristen wohltätig ein, der bestrebt ist, auf diesen Zweig der Sammlertätigkeit durch Veranstaltung von Konkurrenzen, Ausstellungen, durch Belehrung und Fachliteratur läuternd einzuwirken.

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Cantré. Christoforus beim Fischen. 1922.
Holzschnitt. Verlag „De Sikkel", Antwerpen.

ABB. 49

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Cantré. Der Bildhauer. 1924. Holzschnitt.

ABB. 50

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE ČECHISCHE ORIGINAL-BUCHSCHRIFT SLAVOBOJ TUSARS

Seit der Erfindung der Buchdruckerkunst haben die Künstler viele gute Druckschriften geschaffen. Überdies strebt jedes einzelne Volk stets von neuem darnach, in einer Originalschrift seinen eigenen Charakter zur Geltung zu bringen. Entwurf und Ausführung einer Buchschrift erfordern einen guten und erfahrenen Zeichner. Der Schöpfer der Schrift darf vor wiederholtem Misslingen nicht zurückschrecken und muss bei seiner Arbeit bis zum endlichen Erfolge ausharren. Die Buchkultur hat uns den Grundtyp der Schrift gegeben, an welchem sich sehr wenig ändern lässt; seine blosse Verzierung würde noch keine Schöpfung einer guten Buchschrift bedeuten. Wer neben den anerkannt guten alten Schriften eine vollendete neue bringen will, muss ihr seinen eigenen Charakter mitgeben und ihr im Wege der eigenen Persönlichkeit das spezifisch Nationale aufprägen.

Wir stellen der čechischen Öffentlichkeit eine neue čechische Buchschrift zur Verfügung, die Originalschrift Slavoboj Tusars; das Resultat einer sechsjährigen Arbeit. Hier ihre Genesis: Im Jahre 1920 entwarf Tusar eine Plakatschrift für die Buchdruckerei ›Melantrich‹ in Prag, welche sie in Holz schneiden liess und bis nunzu zu sehr wirksamen Plakaten verwendet. Ein Jahr später entwarf Tusar eine Buchschrift und schnitt sie in der Grösse von 72 Punkten in Holz. Aus den Abzügen stellte er Wörter und diese zu Flächen zusammen, um die Wechselwirkung der einzelnen Buchstaben in verschiedenen Kombinationen zu kontrollieren; wollte dadurch zur Vereinfachung in der Licht- und Schattenverteilung gelangen. Denn auch eine gut gezeichnete und in einer bestimmten Wortzusammenstellung entsprechende Schrift verliert in neuer Buchstabenhäufung auf einmal ihre Harmonie. Tusar machte unzählige Versu-

Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar
Satzanordnung Method Kaláb

ABB. 51

Digitized by Google

che, glich immer wieder aus und unterordnete die Phantasie dem Arbeitszweck, sowie den Anforderungen der Arbeitstechnik. Und gerade in diesem Punkte entfaltete er seine grösste Konstruktionstätigkeit durch die Befreiung der einzelnen Lettern von aufdringlichem Zierat, von auffallenden Formen. Anfangs 1924 war seine Schrift soweit fertig, dass sie nun hätte gestochen werden können. Aber der Autor unterzog seinen Entwurf in bezug auf die Grundstrichfüsse einer nochmaligen Korrektur, so dass es erst im August zum Stechen der Schrift kam. Nach den ersten Versuchen fielen auch die erwähnten ›Füsse‹ der Grundstriche fort und die Schrift wurde schliesslich nach den Formen des ursprünglichen Entwurfes in der Grösse von 24 Punkten ausgeführt. Nach etlichen Versuchen aber hat der Autor seine Schrift von neuem gezeichnet und in dieser endgültigen Gestalt wurde sie schliesslich in der Grösse von 36 Punkten abgegossen. In diesem Schriftgrad wurde aus ihr Weiners ›Ulice-Boulevard‹ für die Pariser Ausstellung abgesetzt.

Aber diese Publikation hat dem Künstler nur neue Erfahrungen, keineswegs Befriedigung gebracht.

Er goss die Schrift nach dem Drucke der ›Ulice‹ um und führte konstruktive und zeichnerische Änderungen durch; einzelne Buchstaben wurden verbreitert, die Versalien um eine Kleinigkeit verstärkt. Tusar berechnete die Breite der einzelnen Lettern, sowie deren Sitz am Kegel und fixierte die genaue Stellung einzelner Buchstaben zum optischen Ausgleich des Lichtes im Satz. Die Akzente wurden so gezeichnet, dass sie aus dem Schriftbilde selbst hervorgehen und sich mit ihm zu einem logischen Ganzen vereinen.

Die solcherweise vollendete Schrift wurde nach ihrer Erprobung und nach kleinen Änderungen in der Grösse von 48 Punkten gestochen und auf die Grössen von 6, 8, 10, 14, 16, 20 und 24 Punkten photographisch verkleinert. Maschinell erfolgte der Stich auf 10 und 12 Punkte.

ABB. 52

Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar
Satzanordnung Method Kalab

Digitized by Google

Wir übergeben der čechischen Öffentlichkeit Slavoboj Tusars Schrift als erste čechische Original-Buchbrotschrift, als Schrift, welche für den Buchsatz bestimmt ist. Wir übergeben sie in fertiger Form. Aus ihrem offenen und breiten Bilde ist ihre vollendete Lesbarkeit und ihr schöner čechischer Charakter ersichtlich. M. KALÁB.

Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar
Satzanordnung Method Kaláb.

ABB. 53

Digitized by Google

JEZINKY

—

Byl jeden chudý hoch sirotek, neměl otce ani matky, a musil jít sloužit, aby byl živ. Dlouho chodil, nikde nemohl služby najít; až jednoho dne přišel k nějakému stavení o samotě pod lesem. Na prahu seděl starý dědoušek, měl místo očí v hlavě tmavé důlky; kozy v chlívku mečely a dědoušek řekl: „Rád bych vás, ubohé kozičky! na pastvu dovedl, ale nemohu, nevidím; a nikoho nemám, abych ho s vámi poslal.“ – „Dědoušku! pošlete mne,“ ozval se hoch, „já vám ty kozičky budu pást a vám taky rád posloužím.“ – „Kdd pak jsi? a jak se jmenuješ?“ A hoch mu všecko pověděl a že mu říkají Janeček. – Dobře, Janečku! vezmu tě; ale nejdtíve mi ty kozy na pasvu vyžeň. Ale

Arno Nauman: Vignette (Originalholzschnitt)
Method Kalab: Satzanordnung.

ABB. 54

Digitized by Google

ČECHOSLOVÁK A MILOVNÍK KRÁSNÉ KNIHY NEMĚL BY OPOMENOUTI, NAVŠTÍVÍ-LI MĚSTO VRATISLAV V PRUSKÉM SLEZSKU, PODÍVATI SE DO MĚSTSKÉ KNIHOVNY VRATISLAVSKÉ

Zajde-li tam, uvidí, že městská knihovna vratislavská pokládá za jednoho ze svých velikých zakladatelů vynikajícího politika a státníka moravského, odchovance a podporovatele Jednoty bratrské, Karla st. z Žerotína [1564-1636]. Jeho obraz z mladých let v životní velikosti zdobí dodnes městskou knihovnu vratislavskou, aby připomínal návštěvníkům, že Karel st. z Žerotína jest jedním z nejštědřejších a nejvelkomyslnějších dárců vratislavské knihovny, jakými byli Thomas Rehdiger, Zacharias von Rampusch und Rommenstein a Ernst Benjamin von Löwenstadt.

Knihovnu, kterou měl Karel st. z Žerotína, nedaroval za svého života a sám do vínku základům dnešní městské knihovny vratislavské. Učinil tak teprve po smrti Karla st. z Žerotína jeho vnuk, Karel Bruntálský z Vrbna, r. 1641, když knihovnu svého děda, aby uctil trvale jeho památku, věnoval luteránskému farnímu kostelu Maří Magdaleny ve Vratislavi. Tam tvořila Žerotínská knihovna hlavní část knihovny umístěné na kruchtě, a zůstala tam až do r. 1810, kdy stala se částí městské knihovny vratislav-

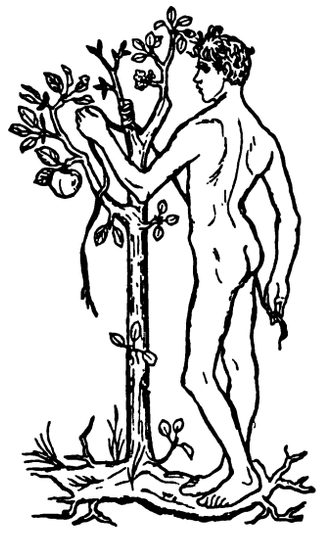
Probe aus der Originalschrift Slavoboj Tusar
Satzentwurf Method Kaláb

ABB. 55

Digitized by Google

Legenda staronová

Napsal Fr. Tdborský



V PRAZE

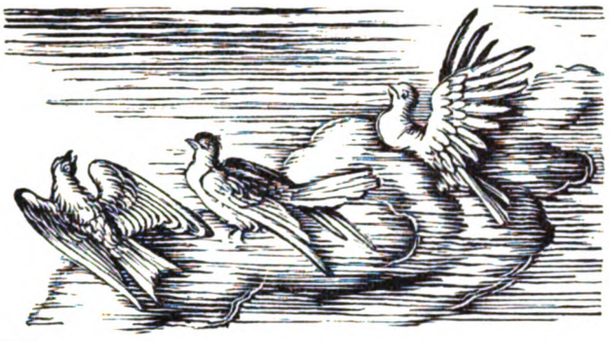
Nakladelství Aloisa Srdce

1927

Karel Svolinský: Titelzeichnung. Method Kaláb: Satzanordnung.

ABB. 56

Digitized by Google



Zpomínky někdy člověka ovanou, jako první vlažné dechnutí jarní po dlouhé tuhé zimě. Jako výdechy květin dotknou se zchlazené mysli a v ladný sen ji ukolébají uprostřed neladné přítomnosti. Působení jejich na individuální vývin jest mocné a značné. Povahy naše zajisté nejsou plodem dojmů okamžitých, ale výsledky nashromážděných názorů a nabytých zkušenosti. Jako dávná pozapomenutá melodie, tak k nám některý ten názor, některá ta zkušenosť časem zavítá v plné svěžesti prvního, původního svého objevení se a duch náš milerád se zanáší pozorováním obrazů z vlastní minulosti i tenkrát, kde jiného interessu v sobě nechovají,

Karel Svolinský: Originalholzschnitt und Satzanordnung

ABB. 57

Digitized by Google

FRÁŇA ŠRÁMEK

KLAVÍR A HOUSLE

S PŮVODNIMI DŘEVORYTY K. TONDLA

PRAHA / HOLLAR / MCMXXVI

Satzanordnung Method Kaláb.

ABB. 58

Digitized by Google

Rukopisy

ZELENOHORSKÝ
a
KRALODVORSKÝ

V PRAZE

MCMXXVII

Satzanordnung: Karel Dyrynk.
Ausführung Staatsdruckerei Prag.

ABB. 59

Digitized by Google

Karel Svolinský: Holzschnitt aus dem Buche K. H. Mácha, Máj.
Eigener Verlag. Druck der Industriedruckerei Prag. (Verkleinert).

ABB. 60

Digitized by Google

Byl pozdní večer - první máj -
večerní máj - byl lásky čas.
Hrdliččin zval ku lásce hlas,
kde borový zaváněl háj.
O lásce šeptal tichý mech,
květoucí strom lhal lásky žel,
svou lásku slavík růži pěl,
růžinu jevil vonný vzdech.
Jezero hladké v křovích stinných
zvučelo temně tajný bol,
břeh je objímal kol a kol,
a slunce jasná světů jiných
bloudila blankytnými pásky,
planoucí tam co slzy lásky.
I světy jich v oblohu skvoucí
co ve chrám věčné lásky vzešly,
až se - milostí k sobě vroucí
změnivše se v jiskry hasnoucí -
bloudící co milenci sešly.
Ouplné lůny krásná tvář -
tak bledě jasná jasně bledá,
jak milence milenka hledá -

1

Seitenprobe aus dem Buche K. H. Mácha, Máj. Schrift gezeichnet von Karel Svolinský, geschnitten von Ed. Karel. Gegossen Industriedruckerei Prag. Satzanordnung von Karel Svolinský. (Verkleinert).

ABB. 61

Digitized by Google

V. H. Brunner: Zeichnung und Satzanordnung zu Viktor Dyk's Zmoudrení Dona Quijota. Druck: Grafia in Prag. Verleger: Verein tschechischer Bibliophilen, Prag.

ABB. 62

Digitized by Google

I.

O D C H O D Q U I J O T Ů V

Síň šlechtického statku Quijotova. Není bohatá, ale vše v ní mluví o péči ženských rukou. Ač vše je upraveno a čisto, jakoby pavučiny pokrývaly meč na stěně; odkud ten dojem?
Je slunečný den a chvilemi slyšeti konejšivý hlas ptáků. Také slepice zakdáká občas na dvoře; tuší se to spíše, nežli by se to slyšelo.
U prádelníku dvě ženy: starší, HOSPODYNĚ, *čtyřicetiletá žena, tvrdé jakési starostlivosti, prohlíží kus prádla za kusem. Je oděna v tmavý oděv. Mladší,* NEŤ, *je dvacetileté děvče, mnohem méně starostlivé. Hledí na prádelník, ale není jisto, je-li u něho svými myšlenkami. Je to krása, kterou zve Francouz beauté du diable. Je oděna v světlý koketní šat. Pohrává si s růžemi, nedbajíc znatelně pohoršených pohledů bigotní hospodyně. Chvilemi, pomlčí-li se, připadá vše spánkem: vše dřímá. Meč i krucifix na stěně, prádelník i ostatní skříně.*
Není to ostatně nepříjemný spánek, neboť mladé děvče hraje si v něm s růžemi.

HOSPODYNĚ

Vše v pořádku.

NEŤ

dívá se do seznamu: **Ani kus nechybí.**

HOSPODYNĚ

Je dobře, míti pořádek v domě. Všelijací lidé jsou na světě.

V. H. Brunner: Zeichnung und Satzanordnung zu Viktor Dyk's Zmoudření Dona Quijota. Druck: Grafia in Prag. Verleger: Verein tschechischer Bibliophilen Prag.

ABB. 63

Digitized by Google

Holzschnitt Karel Svolinský. Satzentwurf Method Kaláb.
Schrift Fournier/Monotype, Industriedruckerei Prag.

ABB. 64

Digitized by Google

PEKLO
MILOVNÍKA KNIH

JAK

JE VIDĚL A POPSAL

CHARLES ASSELINEAU

PŘELOŽIL

MILOSLAV NOVOTNÝ

V PRAZE MCMXXVIII

Satzentwurf Method Kaláb. Schrift Fournier-Monotype, Industriedruckerei Prag.

ABB. 65

Digitized by Google

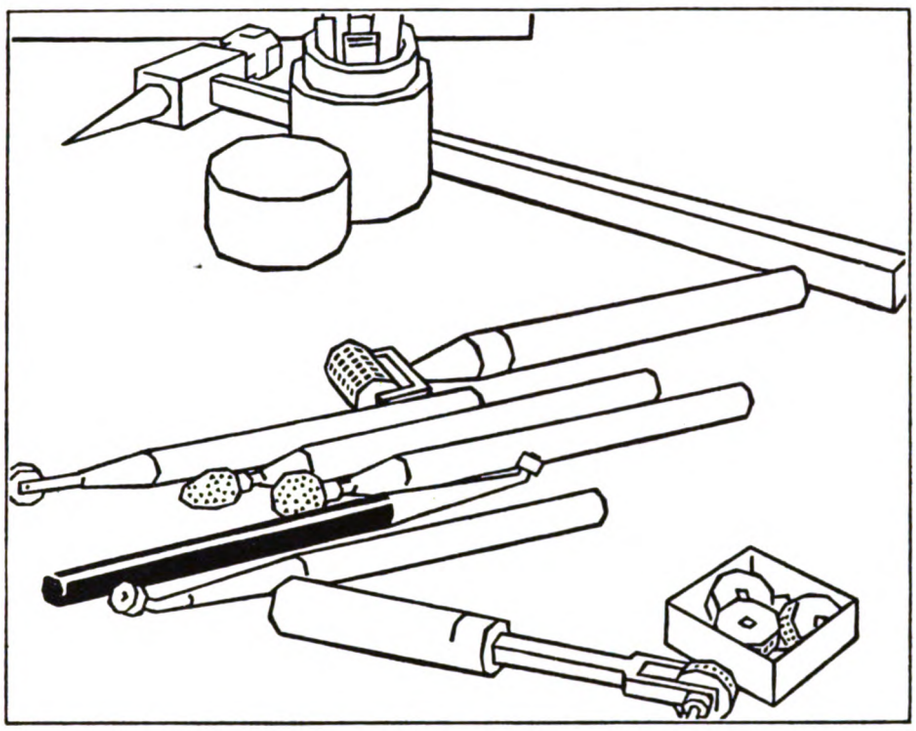
a á à â ä b c č ç d d' e é é ě è ê f g h i
ì ï î j k l m n ň o ó ö ò ô p q r ř s š
t ť u ú û ù û ü v u w w x y y ý z ž
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
A Á À Â Ä B C Č Ç D Ď E É Ě Ê
Ë F G H I Ĺ Í Ï Î J K L Ľ M N Ň
O Ó Ö Ô P Q R Ř S Š T Ť U Ú
Ů Ü Û V W X Y Ý
Z Ž Ž

Pendant que l'imprimerie prenait un essor considérable en Italie, en France le nom des Estienne vient jeter un nouveau lustre sur l'industrie du livre. Henri Estienne, premier du nom et chef de cette illustre dynastie d'imprimeurs français, naquit vers 1470. Il descendait d'une noble famille de Provence, dont l'origine remonte au treizième siècle, et fut déshérité par son père, pour avoir dérogé en s'adonnant à l'imprimerie!

Probe aus der Originalbuchschrift von Vojtěch Preissig. Gegossen von der Staatsdruckerei Prag.

ABB. 66

Digitized by Google



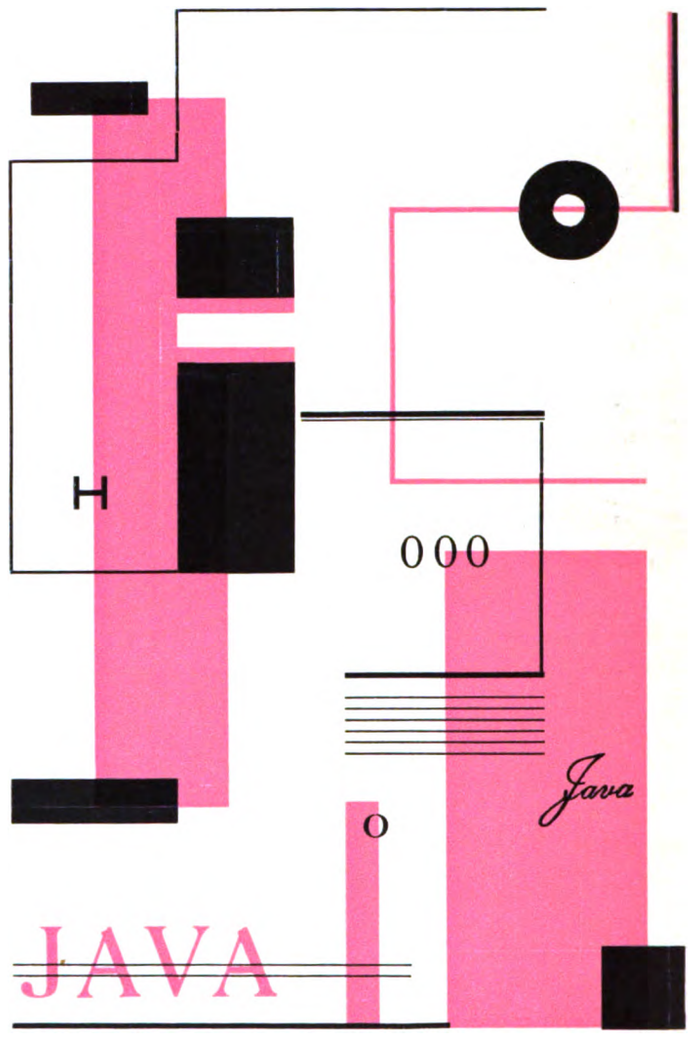
XIX.

RULETA A OBDOBA JEJÍ MOLETA JSOU NÁstroje s válcovitým nebo jiného tvaru ocelovým kotoučkem, který se otáčí kolem osy, a s povrchem opatřeným liniemi a body nebo nepravidelně zdrsněným. Když se otáčejí, tvoří na desce za náležitého tlaku zrnité kontury i plochy, jež mají různou světlost. Lze jich po-

Vojtěch Preissig, Textseite aus seinem Buch: Farbige Radierung.
Zeichnung und Schrift vom Verfasser. Druck: Staatsdruckerei Prag.

ABB. 67

Digitized by Google



Innentitel zu: S. Lodí Jež Dováží caj A Kávu von Konstantin Biebl.
Typograph. Anordnung von Karel Teige, Verlag Odeon, Prag 1928.

ABB. 68

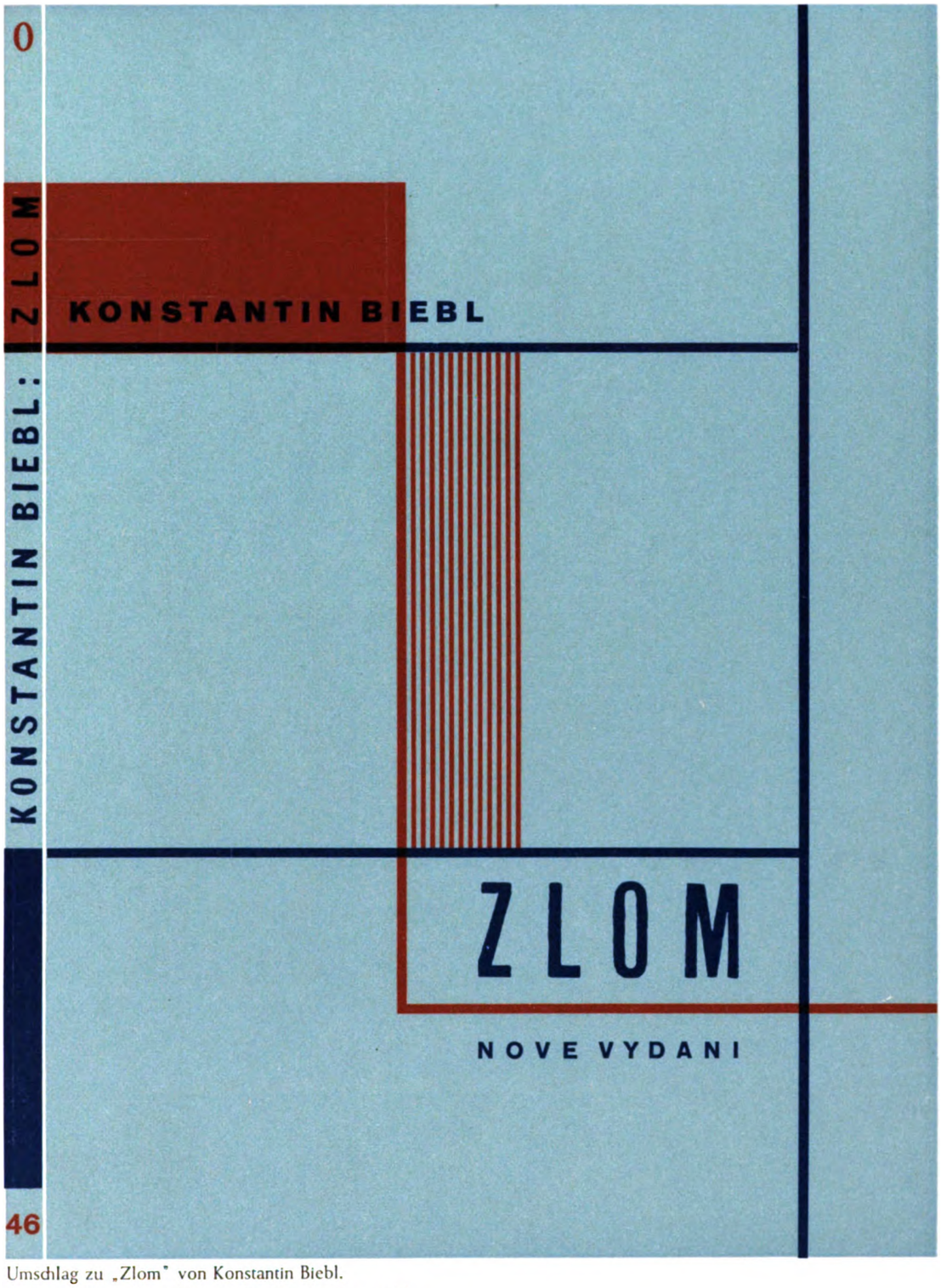
Digitized by Google

Innentitel zu: S. Lodí Jež Dováží caj A Kávu von Konstantin Biebl.
Typographische Anordnung von Karel Teige, Verlag Odeon, Prag 1928.

ABB. 69

Digitized by Google

Digitized by Google



Umschlag zu „Zlom" von Konstantin Biebl.
Satzanordnung: Karel Teige. Verlag Odeon, Prag 1928.

ABB. 70

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Čapek: Buchumschlag (Linoleumschnitt).
Verlag Aventinum, Prag.

ABB. 71

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Čapek: Buchumschlag. Verlag Aventinum, Prag.

ABB. 72

Digitized by Google

Digitized by Google

Josef Čapek, Buchumschlag. Linoleumschnitt.

ABB. 73

Digitized by Google

Digitized by Google

Všechno ztichlo, i pan hrabě zvolna smek';
zmýlil se však: byl to vůz jen kuchařek.
To v něm kachny kolébavé seděly,
div jim ještě oči z důlků hleděly.
V druhém voze šafář kohout polo v snách
rozvalil se pyšně jako perský šach.
Za ním jely služky, panské — slepičky,
pořád ho jen pomlouvaly, šelmičky.
Policejní president též přijel, výr,
a s ním rada policejní, netopýr.
Ti dva hned se rozhlíželi na hory,
nejsou-li tam trojbarevné prapory.
S nimi přijel dvorní rada pelikán,
hned se k němu hejlů lísá se všech stran;
největší z nich v potu tváře s diplomem:
„Račte býti naším čestným občanem!"
Chvíli ticho — kde kdo se tu zamlčel,
když tu opět divný zvuk se rozhrčel,

Aus: Frantisek Taborský: Veliký sněm ptačí. Holzschnitt von K. Svolinský. Satzanordnung Method Kaláb. Herausgegeben vom Verein tschechischer Bibliophilen.

ABB. 74

Digitized by Google

Digitized by Google

UNGARISCHE BUCHKUNST

VON DR. ERNST NAMÉNYI
Generalsekretär des Vereins Ungarischer Buchkünstler

Die zwei wesentlichen Elemente der ungarischen Buchkunst: die allgemeine europäische Tendenz und die magyarische Wesensart, lassen sich bei allen ihren Vertretern in zahllosen Variationen ihrer Zusammensetzung nachweisen. In Michael von Zichy, dem größten ungarischen Illustrator, dessen Jahrhundertfeier wir vor zwei Jahren begingen, ist die europäische Kunstrichtung seiner Zeit vorwiegend. Im Jahre 1827 als Sprößling eines der vornehmsten Adelsgeschlechter geboren, wurde Zichy Zögling der damals am starrsten an den akademischen Traditionen hangenden Wiener Schule, er wählte sich Kaulbach und Delaroche als Muster, kam als Zeichenlehrer an den St. Petersburger Hof und nachdem er einige Jahre in Brüssel, England und Paris in geistig fruchtbarer Freundschaft mit Gallait, Doré und Rops verbracht hatte, starb er 1906 als Hofmaler des Zaren. Aus dem kühlsten Klassizismus hervorgehend, wurde er vielleicht zum charakteristischsten Vertreter der Romantik; den weitaus größten Teil seines Lebens in der dumpfen und formalen Atmosphäre des russischen Hofes verbringend, verkündete er mit seinem Griffel die Ideen des Humanismus, der Menschenliebe, das rege Mitgefühl für alle Unterdrückten und Verfolgten und den Haß gegen jeden konfessionellen Fanatismus. Er war vor allem ein Zeichner. Das Kolorit war ihm Nebensache und wurde allem Graphischen untergeordnet. Seine Komposition ist klar und lebendig, seine Zeichnung vollendet, und auch in den Details makellos. Aber der Wesenszug, der ihn, mit all diesen Eigenschaften zusammen, zu einem der größten Illustratoren machte, ist die Art, mit der er abstrakten Geschehnissen eine dramatische Darstellung zu geben vermochte.

Digitized by Google

Man ist gerne versucht, seine Kunst mit dem Oeuvre Dorés zu vergleichen. Beide sind Söhne desselben Zeitalters, beide trachten von dichterischen Werken hervorgezauberte Gedanken in zeichnerischer Form Ausdruck zu geben. Die wesentliche Verschiedenheit ihrer Begabung liegt in der Tiefe ihres Gedankenganges. Doré sucht zumeist das Abnorme, Zichy das Idealschöne. Doré erreicht seine Wirkung durch Bewegung und Leben, Zichy durch ein unvergleichliches Pathos und monumentale Größe.
Seine Hauptwerke sind Illustrationen zu Petőfis Gedichten, Aranys Balladen, und zu Madáchs Tragödie des Menschen. Diese Werke zeigen alle Merkmale seiner tiefschürfenden Kunst, aber auch seine Schwäche, gerade in buchkünstlerischer Hinsicht. Seine Illustrationen sind von der typographischen Herstellung des Buches ganz gesonderte Werke und seine besten Blätter wurden Büchern beigelegt, die alle kunstwidrigen Elemente der „Prachtausgaben" der achtziger und neunziger Jahre aufweisen. Er kümmerte sich auch sehr wenig um die technischen Möglichkeiten der Wiedergabe seiner Blätter und selbst bei den Werken, bei denen er selbst den Text zeichnete (Balladen von Arany), büßten seine Werke, durch die unerfüllbaren Forderungen, die er an die Vervielfältigung stellte, einen Teil ihrer hervorragenden Qualitäten ein.
Diese seine Fehler wie seine ganze Kunstrichtung waren ihm gemein mit der Strömung der europäischen Graphik seiner Zeit. Ebenso sind unsere heutigen Buchkünstler in ihren künstlerischen Bestrebungen von denselben Prinzipien geleitet, die die moderne europäische Buchkunst beseelen: Typographie, Buchschmuck, Illustration, Einband bilden ein Ganzes, dessen künstlerische Harmonie durch keines der komponenten Elemente verletzt werden darf. Und neben dieser allgemeinen europäischen Zielstellung weist das Werk einiger und vielleicht der bedeutendsten ungarischen Buchkünstler von heute einen so spezifisch nationalen Charakter auf, wie wir ihn in der Graphik weniger europäischer Länder entdecken können. Die ungarische Buchkunst findet auch eine unerschöpfliche Fundgrube dekorativer Elemente in der ungarischen Volkskunst, und manche künst-

Digitized by Google

lerischen Anregungen in den alten nationalen Sitten. – Der Künstler, der aus der unerschöpflichen Fundgrube der ungarischen Volkskunst mit der höchsten künstlerischen Kongenialität die reichste Beute hervorbrachte, ist Ludwig Kozma. Geboren im Jahre 1884 verbrachte er seine Studienjahre an der Budapester Technischen Hochschule, arbeitete Jahre hindurch mit einem der bedeutendsten modernen ungarischen Architekten, Béla Lajta, und wirkt gegenwärtig als Architekt, Buchkünstler und Kunstgewerbler in Budapest. Schon als junger Künstler wandte er seine Aufmerksamkeit der ungarischen Volkskunst zu. Er bedeutet für die ungarische dekorative Kunst dasselbe, was Bartók und Kodály für die ungarische Musik bedeuten. Man mag der Ansicht sein, daß es eigentlich – durch gegenseitige Beeinflussung – keine nationale sondern nur eine europäische Volkskunst gibt, deren wesentliche Elemente überall zum Vorschein kommen. Und doch kann und muß man in vieler Hinsicht die Kunst einzelner Völker trennen. Besonders gilt das für das am Ostrande Europas liegende Ungarn, dessen volkstümliche Kunstwerke eine Fülle von orientalischen Elementen aufweisen und dessen Charakter durch spezifische Verhältnisse bis zu unseren Tagen erhalten blieb.

Diese ungarische Volkskunst mit ihrer orientalischen Üppigkeit, mit ihrer naiv durchsichtigen Komposition, mit ihrer südlichen Farbenpracht inspirierte Kozma auch in seinem buchkünstlerischen Werk. Aber sie wurde von ihm nicht als Sammlung dekorativer Motive verwendet, sondern in seiner künstlerischen Persönlichkeit verschmolzen, wurde die duftende Poesie des volkstümlichen Konservativismus in die vollendete Harmonie eines modernen Künstlers verwandelt.

Seine Kunst ist ungarisch und modern. Wie der ungarische Volksgenius aus den persischen, türkischen, slawischen Elementen die magyarische Volkskunst gebildet hat, wie polnische und österreichische Einwirkungen das oberungarische Barock hervorgebracht haben, so schuf Kozma unter dem Einflusse eben dieser Resultate eine neue ungarische Buchkunst, die in künstlerischen Traditionen wurzelnd, ungarisch und dabei modern ist.

Digitized by Google

Der künstlerische Wert Kozmaischer Graphik besteht jedoch nicht nur in dekorativen Elementen, sondern in dem architektonischen Aufbau, dessen Klarheit und Solidität ihn in die erste Reihe europäischer Buchkünstler stellt. Seine neueren Werke, leider durch seine baukünstlerische Tätigkeit auf geringere Zahl beschränkt, zeigen eine gewisse Sobrietät der dekorativen Elemente, ohne auch nur das Geringste ihres künstlerischen Wertes eingebüßt zu haben. Im Gegenteil, die architektonischen Schönheiten seiner Kompositionen treten in noch bedeutenderem Maße hervor. Die Charakteristik, die wir von der Kozmaischen Buchkunst geben wollten, findet ihre Anwendung auf jedem Gebiet seines Schaffens. Bei seinen Illustrationen, in seinem Märchenbuch „Kabäuschens Traumreise" (Georg W. Dietrich, München 1924), in der kleinen Bücherserie, die im Verlage Kner in Gyoma erschienen ist, sowie bei Illustrationen moderner ungarischer Dichter, denen unsere Bilderbeilage entnommen ist, weiter bei Einbandentwürfen, die auf der europäischen Buchkunstausstellung in Leipzig und Köln mit Recht bewundert wurden, und vielleicht an erster Stelle bei seiner typographischen Ornamentik, die er für die Druckerei Kner geschaffen hat und die als eine der Höchstleistungen auf diesem Gebiete betrachtet werden muß. Bei dieser Vielseitigkeit seines Schaffens verleiht die Harmonie sämtlicher künstlerischer Elemente, aus denen das moderne schöne Buch zusammengesetzt ist, seinem Werke den höchsten Wert. Den Geist des typographischen Satzes machten sich wenige Buchkünstler mehr zu eigen als Kozma. Der Buchschmuck, die Illustrationen sind zu dem Satzbild komponiert, und bilden mit ihm ein Ganzes. Selbst seine farbigen Illustrationen harmonieren vollkommen mit den typographischen Tonwerten des Buches, das sie schmücken.

Es ist nur natürlich, daß Kozmas Kunst eben durch ihre nationalen und konstruktiven Eigenschaften Jünger gefunden hat, die neben dem geradezu unwahrscheinlichen Reichtum des Meisters doch Neues, Gutes und Persönliches geschaffen haben. Schon dies ist ein Beweis ihrer Begabung. Josef Gróf, geboren 1892, hat einige mustergültige Bücher entworfen.

Digitized by Google

Seine Kunst geht aus dem ungarisch Volkstümlichen hervor, und man könnte sagen, daß, wenn Kozma ein modernes ungarisches Barock geschaffen hat, Gróf ein Meister des magyarischen Neobiedermeier ist. In einer ganz entgegengesetzten Richtung gehen die Arbeiten von Ludwig Csabai-Ékes, geboren 1896. Sie sind das Rokoko, welches aus Kozmas Barock entstanden ist. Bei ihm finden wir eine überschwängliche Fülle der Ornamentik. Ein feines, aber umso reicheres Kolorit, eine ewig flatternde Phantasie, welche aber von einem stets sicheren Geschmack und einer festen Komposition in Zügeln gehalten wird. Julius von Kaesz gehört zur selben Schule, bei ihm überwiegen jedoch die architektonischen Elemente. Edmund Danko, geboren 1889, kann an Feinheit der Ausdrucksweise, an geradezu kapriziöser Sensitivität von wenigen übertroffen werden. Die Bücher, die er geschmückt hat, gehören zu den auserlesenen Blüten unserer Graphik. Zu dieser Richtung muß auch Albert Kner, geboren 1899, gerechnet werden. Bei ihm paaren sich überlegene gewerbliche Kenntnisse mit unerschöpflicher Phantasie und unermüdlicher Arbeitsfreude. Alle Arten der graphischen Gewerbe sind ihm gleich vertraut, und seine Arbeiten sind Kunstgewerbe im besten Sinne des Wortes: Künstlerische Begabung und Phantasie gepaart mit gewerblichem Können.

Eine langjährige Freundschaft und ein harmonisches Zusammenwirken – deren Resultate die Anerkennung der Bücherfreunde Europas ergab – verbinden die Tätigkeit Kozmas mit dem Schaffen Emerich Kners. Geboren 1890, lernte dieser den Buchdruck von seinem Vater in Gyoma, dann in Leipzig. Wurde Buchdrucker und leitete den Druck der wohlbekannten künstlerischen Ausgaben der Knerschen Druckerei. Er ist Typograph; er ist der Baumeister des Werkes, dessen Ornamentik manchmal von anderen Künstlern geliefert wird, aber dessen Aufbau sein Werk ist. Wenn es eine typographische Kunst gibt, wenn es richtig ist, daß das künstlerische Buch in erster Reihe in dem Rhythmus der Zeilen, in der Einheit des Satzbildes, in der harmonischen Anordnung der typographischen Elemente zu suchen ist, dann ist Emerich Kner einer der bedeutendsten Buchkünstler

Digitized by Google

des Kontinents. Für uns bedeutet er noch viel mehr, er hat die Möglichkeiten des schönen Buches in Ungarn geschaffen, er hat die Richtung, welche ihr der von allen europäischen Sprachen abweichende Aufbau der ungarischen Sprache anweist, klar erkannt und angewandt, er hat mit Kozma den Stil geschaffen, der die weitere Entwicklung der ungarischen Buchkunst ermöglicht, und nicht an letzter Stelle ist es ihm zu verdanken, daß die ungarischen Buchkünstler die gewerblichen Möglichkeiten ins Auge fassen. – Desiderius von Fáy schöpft die spezifisch magyarische Prägung seiner Illustrationen anders wie die früher erwähnten, nicht aus der ungarischen Volkskunst. Er stammt aus einem Geschlecht, das einen der charakteristischsten Vertreter der ungarischen klassizistischen Literatur hervorbrachte. Seine Kunst knüpft an die malerischen Traditionen des 19. Jahrhunderts an. Seine Gesinnung weist alle Merkmale der Romantik auf, seine Ausdrucksweise zeigt einen Graphiker, der sich bemüht, sein großes Können den gewerblichen Möglichkeiten anzupassen. Seine künstlerischen Wanderjahre verbrachte er in Deutschland, Frankreich und Italien. Diese Wanderungen förderten seine Liebe zur ungarischen Heimat. Nachdem er das moderne Leben in seinen bedeutendsten Zentren kennen gelernt hatte, wandte er seine Aufmerksamkeit dem Altertümlichen zu, dessen lebende Überreste er in den kleinen italienischen Städten zu beobachten vermochte. Aus seinem ganzen Werke strömt eine Nostalgie nach den vergangenen Zeiten und die uralten Mauern, die er zeichnet, werden von ihm von längst verschollenen Einwohnern altverflossener Zeiten belebt. Und dennoch ist es keine fruchtlose Sentimentalität, mit der er Geschehnisse vergangener Zeiten behandelt. Mit offenen Augen schreitet er durch die Welt, in der Seele ein klein wenig Humor, viel Satire und einen Schimmer jenes bitteren Kummers, der den ungarischen Mittelstand bedrückt. Seine Holzschnitte und Lithographien sind von seinen malerischen Arbeiten ganz geschieden und wenn er geistig seinen Stammbaum zu Daumier und Gavarni zurückführt, schöpft er als Graphiker aus dem ewig quellenden Born, den seit Jahrhunderten das Werk Dürers

Digitized by Google

bedeutet. Von den Modernen könnte man ihn in die geistige Verwandtschaft von Frank Brangwyn und den Polen Skoczylas stellen. Seine Illustrationen zu Keletis Pax Vobiscum, zu Aranys Nagyidai cigányok und die im Drucke befindlichen Illustrationen zu Dantes Comoedia gehören zur besten Ernte der modernen ungarischen Graphik.

Ebenfalls aus der Malerei hervorgehend, dem Archaismus zuneigend, ist das Illustrationswerk des Paul C. Molnár. Seine beste Arbeit, Holzschnitte zu Arthur Keletis „Angyali Üdvözlet", haben in Stil, Innigkeit, in der vereinfachten Linienführung viel von Giotto entnommen und sind doch in ihrer Ausdrucksweise modern.

Ein ganz anderer Künstler ist Josef von Divéky. Sein Illustrationswerk hat nichts Liebliches, nichts italienisch Sonniges an sich. Sein männliches aber dem Mysteriösen zugeneigtes Werk gehört zu den anerkannten Schätzen europäischer Buchkunst. Hier müssen wir den die artistischen und vorzüglichen Eigenschaften Fáys und Divékys in vieler Hinsicht vereinenden Alexander Kolosváry (geb. 1896) erwähnen. Arnold Gara (1882–1929) steht diesen robusten Künstlern mehr als sensibler Poet der Linie gegenüber. Englischer Einfluß, aber hauptsächlich Dulac und Rackham'sche Inspiration charakterisieren das Werk Almos Jaschiks (geb. 1885). Die Namenliste moderner ungarischer Graphiker ist unvollständig ohne die Namen Alexander Nagy's (geb. 1869), der als Bahnbrecher ungarische volkstümliche Elemente zum ersten Male zu buchdekorativem Zweck mit genialer künstlerischer Kultur verwandt hat und Alexius Falus' (geb. 1883), dessen von feinem Geschmack geführter Buchschmuck befruchtend auf die weitere Entwicklung der ungarischen Graphik wirkte.

Von der Malerei her kam auch das buchkünstlerische Werk des Gustav von Végh (geb. 1889). Er sucht keine Anlehnung an vergangene Zeiten. Selbst in seinem religiösen Werke ist die Grundauffassung modern, wie auch jeder archaistische Zug nur ein Requisit, aber nie das wesentlich Künstlerische seines Werkes ist. Végh verbrachte einige seiner inspiriertesten Jahre in Paris. Er konnte auch nicht dem befruchtenden Einfluß der

Digitized by Google

französischen Kunst entweichen und so besitzt sein Werk das bestechende Merkmal der spielerisch hingehauchten, mit Leichtigkeit und Freude schöpfenden französischen Kunst. Künstlerische Aufgaben erscheinen bei Végh nicht als Probleme. Seinem Geist entspringen fertige Lösungen, die von seiner Hand mit fabelhafter Leichtigkeit verwirklicht werden. Lebensliebe und -freude strahlen aus seinem Werk, und werden von dem Betrachtenden mit umso größerer Selbstverständlichkeit aufgenommen, als ein moderner Künstler in der modernsten Sprache, ja mit den modernsten Mitteln zu ihm spricht. – Véghs Buchkunst ist in mancher Hinsicht verwandt derjenigen Marcel Vértes, der aber, seine von Esprit und Grazie überflutenden Werke in Paris schaffend, leider zum großen Teil der französischen Buchkunst zugerechnet wird. Ein bedeutender Maler, der auch in der Buchkunst sein Talent bekundete ist Robert Berény (geb. 1887). Die größte Vereinfachung, aber dabei eine robust ausdrückende Kraft charakterisieren sein Werk. Margarete Fiora entwirft Einbände, Buchumschläge, zeichnet Illustrationen nicht für Amateurausgaben, sondern Bücher, die in vielen tausend Exemplaren verbreitet dem Geschmack und der Kunstfertigkeit dieser Künstlerin Ehre machen.

Die elementare Richtung hat ihren repräsentativen Vertreter in Ladislaus Moholy-Nagy. Sein künstlerisches Schaffen gehört ebenso der deutschen Kunst wie der ungarischen an. In Ungarn vertritt seine Richtung Alexander Bortnyik (geb. 1893) und Ludwig Kassák (geb. 1887), der den modernen russischen Künstlern am nächsten steht und dessen Einbandentwürfe und Buchumschläge Neues zu schaffen vermochten. Dieser Richtung seelisch verwandt sind die Arbeiten des Ladislaus Reiter. Wenn die Ersteren sich der deutschen oder russischen Gruppe dieser Schule anschließen, gehört Reiter (geb. 1894) zur französischen Einflußsphäre. Seine Illustrationen und sein Buchschmuck sind die Kunst eines Ingenieurs. Kühlheit und Abgeklärtheit der elementaren Formen verleihen seinem Werke eine weltmännisch-moderne Eleganz. Sein Einfluß auf die Gestaltung der modernen ungarischen Kunst ist bestimmend durch seine Tätigkeit als

Digitized by Google

Leiter des „Amicus" Verlags, der neben dem Verlag Kner die meisten schönen ungarischen Bücher hervorgebracht hat und deren typographische Anordnung zum großen Teil Reiters Werk ist.

Schöne Kinderbücher zu erzeugen ist eine der lohnendsten Aufgaben der Buchkünstler. Neben den Werken von Kozma, Gara, Fiora, Bortnyik, müssen die farbenprächtigen Phantasien Anna Lesznais und die der konservativeren Richtung folgenden Ernst Jeges und Eugen Horváth hervorgehoben werden.

Der Bucheinband hat in Ungarn uralte Traditionen. Buchbinder aus Kolozsvár, Nagyszombat, Debrecen wußten immer durch die Vermengung der allgemeinen Tendenz europäischer Bucheinbände mit ihrem orientalisch angehauchten Geschmack ein spezifisch ungarisches Gepräge zu produzieren. Jahrhunderte lang erwuchsen, besonders in Debrecen, aus dieser Tradition immer neue, immer frische Leistungen unseres Kunsthandwerks. Mit dem Weltkriege ist eine allgemeine Dekadenz eingetreten. Eine einzige Buchbinderin vermochte es, den künstlerischen Einband auf eine den Traditionen und dem europäischen Niveau entsprechende Höhe zu bringen: Elisabeth Kner. Künstlerisch vollendete Entwürfe paaren sich bei ihr mit vollendetem Handwerk. Prachteinbände wurden von Kozma, Végh, A. Kner, Ékes, Jaschik ihrer künstlerischen Richtung entsprechend entworfen. Feine und zweckdienliche Verlagseinbände entwarfen Végh, Kassák, Fiora. Die ungarische Buchkunst entwickelt sich trotz der materiellen Schwierigkeiten, die ihr im Wege stehen. In Ungarn erscheinen zwar verhältnismäßig bedeutend mehr Bücher als in der Vorkriegszeit, aber die geringe Zahl der Auflagen hemmt die künstlerische Bücherproduktion. Um ihre Entwicklung zu fördern wurde vor einigen Monaten der Verein ungarischer Buchkünstler gegründet. Mit seiner Hilfe soll es gelingen, den ungarischen Buchkünstlern die Möglichkeiten zu schaffen, die ihrer künstlerischen Begabung und ihrem Wissen und Können in ihrem Kunsthandwerk in vollem Maße gebühren.

Digitized by Google

Digitized by Google

Gustav von Végh, Illustration zu A. Molnár, Der Jazzband.
Holzschnitt. Druck M. Biro, Budapest. Verlag Dante, Budapest.

ABB. 75

Digitized by Google

Gustav von Vegh, Illustration zu A. Molnár, Der Jazzband.
Holzschnitt. Druck M. Biro, Budapest. Verlag Dante, Budapest.

ABB. 76

Digitized by Google

SIRATÓ ÉNEK EZERKILENCSZÁZTIZENÖTBEN

»oh jó pásztor állitsd meg most már öket,
sok tévedt, jó bárányod, a riadt nyájt,
sok esorba késük bús, gyilkos kedvétöl
szánd s egymástól is, oh Uram,
mentsd meg öket;
Dicsöség az élöknek kik még élnek
s a holtaknak is akik elestek Uram, Dicsöség«

Sírjatok akik még sírni tudtok
sírjatok
sirassátok akiknek két lábuk volt
s most már csak egy lábuk van,
sírjatok
sirassátok akiknek két szemök volt
s az egyik már halott,
sírjatok
sirassátok kiknek két jó erös kezök volt
s most már csak egy kezök van,
sírjatok
sirassátok akiknek gyermekök volt,

40

aul C. Molnár, Illustration zu Arthur Keleti: Angyali üdvözlet.
erlag Amicus, Budapest. Druck der Globus A.G. Budapest.

ABB. 77

Digitized by Google

Tipegj végig százszor a szívemen
Rég elejtett asszonya Ottokárnak:
Veszélytelen s már elég zavaros
Lelke e bizarr, kis históriának.
Robbantani vágytam Hungáriát
S Margitám, pardon, Reád emlékeztem:
Politikát akartam jellel szőve
S nem Te hibád: szükségem volt egy Nőre.

Most nem tudom, hogy vajjon Ottokár
Igéretek nyomán szaladt utánad?
Csókolom a növekedő fiad,
Tán hazudok, de ezerszer bocsánat.
Mert hazudni legkönnyebb magyarul
S mert úgyis csak dühből tudok hazudni,
Magyar sors, csók, — ki tudja, ami ránk vár?
Ránk mered egy szfinksz: a jövendő császár.

MARGITA ÉS SORSUNK

Csak omlatagon meredez felém
Emlék-bástyája a bus tegnap-multnak
S kendőjét alig látom, a hivót,
Margitának, a szép kiszabadultnak,
Regényen és gyermeken tulesett,
Szép, nyugtalan életet-keresőnek:
Ébredésünknek, mely vak éjbe gázolt,
De magyar Égre hajnal-képet mázolt.

Ludwig Kozma, Buchillustration zu Ady, Margita élni akar.
Amicus Verlag. Druck: Victor Hornyánsky, Budapest, 1921.

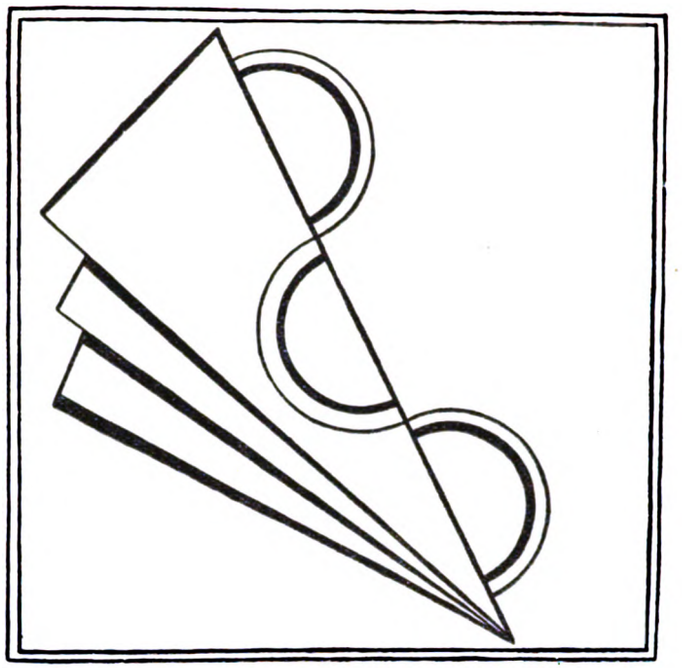
ABB. 78

Digitized by Google

Rossz vagyok. Hála az égnek, mégis csak rossz vagyok.
Elalszom.

10.

Vasárnap délelőtt, amikor a Stella, szinte visszafojtott lélegzettel, a megbilincselt, összefűzött folyó lihegését visszhangzó sziklahegyek közé, a komor, börtönös Kazán-szorosba merészkedik, közvetlenül a Trajánus-tábla előtt bemutatom a román fiút.
Szeme árnyékoltabb, mint a hegyektől besötétített folyam tükre. Hangja rekedtebb, mint a födélzet kemény vásznait csapkodó szél.
Tragikus jelenség. De tudom, hogy semmi baj. Egyszerűen nem aludt az éjjel, ennyi az egész. Ha legalább megpróbálta volna odalent. Konok. Ez az igazság, nem pedig az, hogy én köteles lettem volna őt befogadni az én kabinomba. Ebéd előtt, nem bánom, néhány órát megint bent alhatik. De nem úgy, mint tegnap, ebéd után, amikor én is pihenni szeretek.



Nem értik egymást, közömbös beszédük keresztülfolyik rajtam, együgyű kérdéseiket és feleleteiket átfordítom. Közben magyarázok is: a román felé éllel, a lány felé lobogó lelkesedéssel mondom a hajdani magyar part Széchenyi-útját, fájlalom

ABB. 79

Ladislaus Reiter, Illustration zu Jenö Mohácsi: Stella.
Amicus Verlag. Druck von Miklos Biro, Budapest.

Digitized by Google

KÖZBEN megérkeztek s a fáklya fényénél, melyet egyik apródjuk tartott, Don Antonio észrevette Don Juan kalapját, mely csak úgy ragyogott a gyémántoktól. Don Juan kezébe vette s látta, hogy a kalap szalagja csupa nemes kővel van díszítve. Mindketten megvizsgálták s megegyeztek abban, hogy ha mind valódi gyémánt, amilyennek látszott, akkor megér tizenkétezer tallért. Most már kétségtelennek tartották, hogy a viaskodók igen előkelő urak lehettek, kivált Don Juan pártfogoltja, aki különben is azt mondta a kalapról, hogy mindenki jól ismeri. Az apródoknak meghagyták, hogy vonuljanak vissza és Don Antonio kinyitva szobáját, ott találta hölgyét az ágyon ülve, amint arcát kezei közé temetve, keservesen sírt. Don Juan mindenáron látni akarván a nőt, fejét bedugta az ajtón, de az könnyein keresztül megpillantotta a gyémántok ragyogását, és szemeit fölemelve, így szólt: „Lépj be, herceg uram, lépj be! Miért fukarkodol annyira azzal a boldogsággal, melyet látásoddal nyujtasz?“ „De asszonyom, — szólt közbe Don Antonio — nincsen itt semmiféle herceg, aki vonakodnék a látásodtól.“ „De igen, — kiáltott föl az — igen, az ott Ferrara hercege, hiszen elárulja kalapjának gazdag dísze.“ „Valóban, asszonyom, azt a kalapot nem viseli semmiféle herceg. Ha meg akarsz róla győződni, engedd meg, hogy az illető belépjen!“ „Lépjen hát be! — szólt az asszony — annál nagyobb az én bánatom, ha nem a herceg.“

Don Juan végighallgatta a beszélgetést és engedelmet kapván a belépésre, kezében a kalappal beljebb került. S amint az asszony előtt megállott, az belátta, hogy nem az van előtte, akinek vélte finom kalapja után. Majd zavart és akadozó hangon így szólt: „Jaj nekem boldogtalannak! Uram, mond meg rögtön, ne kínozz sokáig! Ismered-e a kalap gazdáját? Hol hagytad őt, vagy hogyan került ez a kalap birtokodba? Életben van-e még, vagy így kell értesülnöm a haláláról? Jaj nekem! Mi történt vele? Itt látom a gyémántjaidat és én itt vagyok elzárva nélküled, s ha nem tudnám, hogy ezek derék spanyol úri emberek, s nem kellene félnem attól, hogy elvesztem a becsületemet, már rég megöltem volna magam.“ „Nyugodjál meg, asszonyom, — szólt Don Juan — sem e kalap tulajdonosa nem halt meg, sem te nem vagy olyan helyen, ahol bármi bántalom érhetne. Hanem szolgálatodra vagyunk minden erőnkkel és életünk árán is megvédünk és segítségedre leszünk. Nem fogsz

Emerich Kner, Druckseite einer Novelle von Cervantes. Initial von L. Kozma. Druck: Isidor Kner, Gyoma. 19..

ABB. 80

Digitized by Google

A NEMES, ISTENFÉLŐ ÉS SZÉPSÉGES

BOLOGNAI KISASSZONY

CORNÉLIA DI BENTIVOGLIO

SZOMORU ÉS VIDÁM

TÖRTÉNETE

MINT LŐN

SOK VISZONTAGSÁGOK ÉS KÜZDELMEK ÁRÁN

ALFONSO D' ESTE

FERRARAI HERCEG HITVESE

MELYET

MINDEN HŰ SZERELMESEK MULATSÁGÁRA,
TANULSÁGÁRA ÉS PÉLDÁJÁRA
SPANYOL NYELVEN
MEGIRT

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

ÉS MOST MAGYARRA FORDÍTOTT

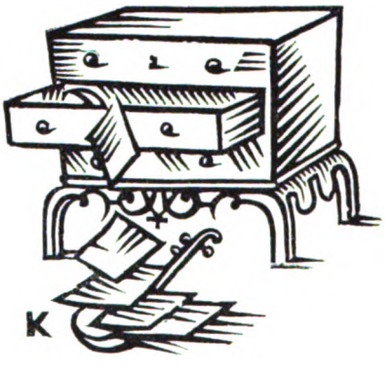
KIRÁLY GYÖRGY

NYOMTATTATOTT
KNER IZIDOR KÖNYVNYOMTATÓ BETŰIVEL
GYOMA, MCMXXII.

Emerich Kner, Titelblatt zu einer Novelle des Cervantes. Druck: Buchdruckerei Isidor Kner, Gyoma, 1927

ABB. 81

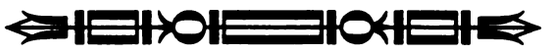
Digitized by Google

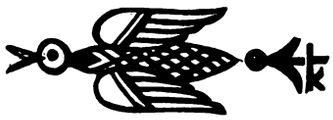


Ludwig Kozma, Buchdekorationen. I.

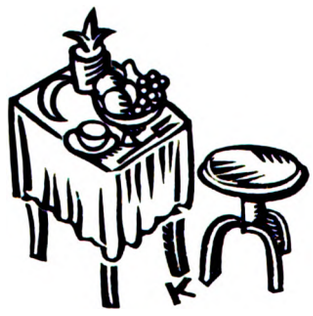
ABB. 82

Digitized by Google





Digitized by Google



Ludwig Kozma, Buchdekorationen. III.

ABB. 84

Digitized by Google

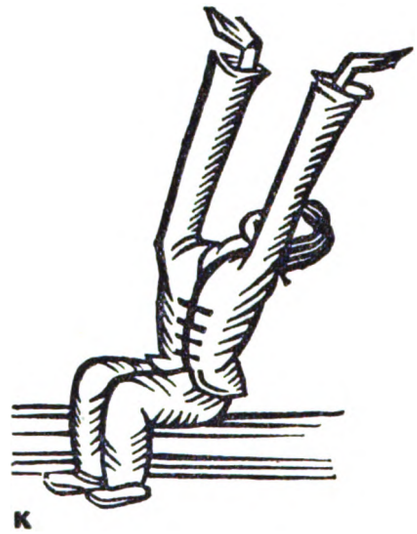
Ludwig Kozma, Buchdekorationen. IV.

ABB. 85

Digitized by Google

GELLÉRT
OSZKÁR

AZ UTOLSÓ DALÉRT



AZ IRÓ
KIADÁSA
BUDAPEST
1928

Ludwig Kozma, Titel zu Gellért Az Utolsó Dalért
Druck Hungaria Hirlapnyomda, Budapest.

ABB. 86

Digitized by Google

PAUL CLAUDEL

KINYILATKOZTATÁS

TEVAN KIADÁS

Alexander Kolozsváry, Titelblatt. Druck und Verlag Békéscsaba.

ABB. 87

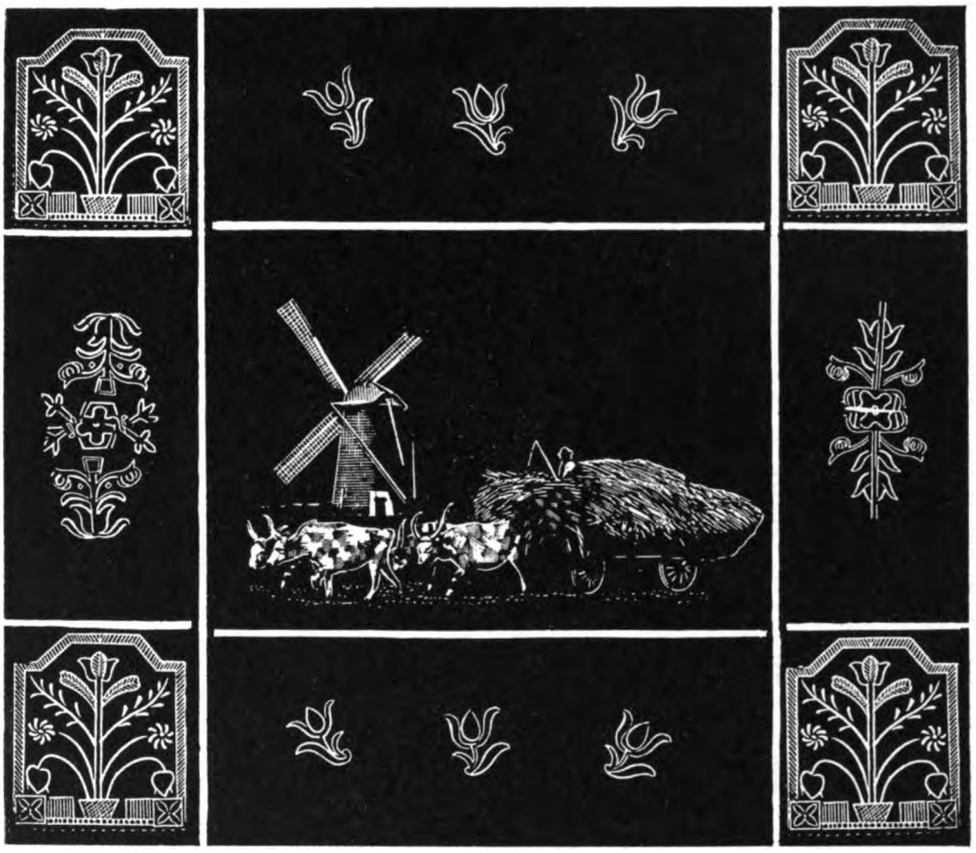
Digitized by Google

Josef Grof, Illustration zu Puschkin, Pique Dame.
Verlag Sacellary. Druck Gebr. Korvin, Budapest.

Desiderius von Fay. Illustration zu L. Brody, Marionetten-Spiel, Verlag Mentor, Világossag, Druckerei Budapest.

ABB. 88

Digitized by Google

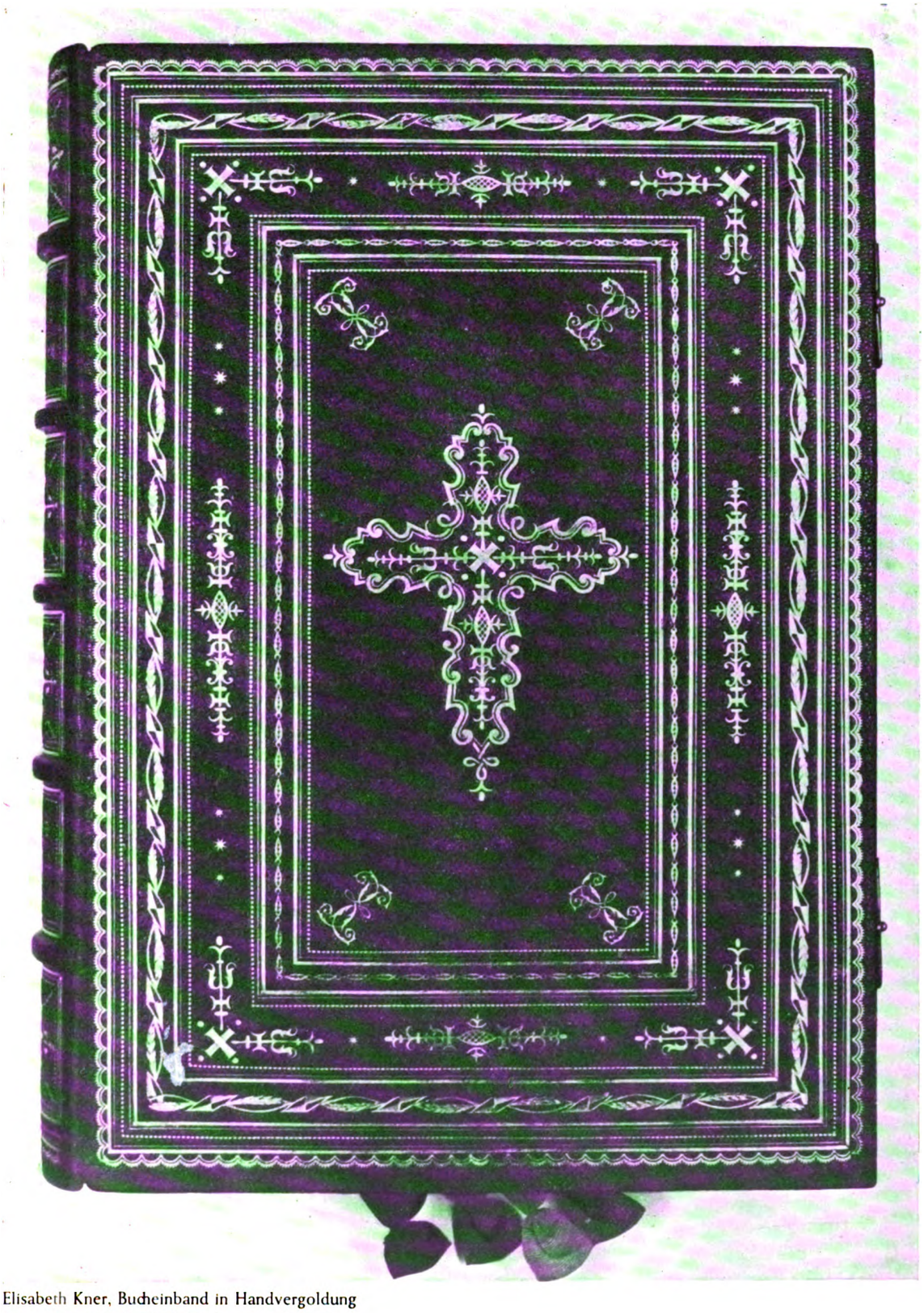


Ladislaus Reiter, Buchschmuck zu Lukacs Mag-
yarok a Kulturaért. Pantheon-Verlag, Budapest.

ABB. 89

Digitized by Google

Digitized by Google

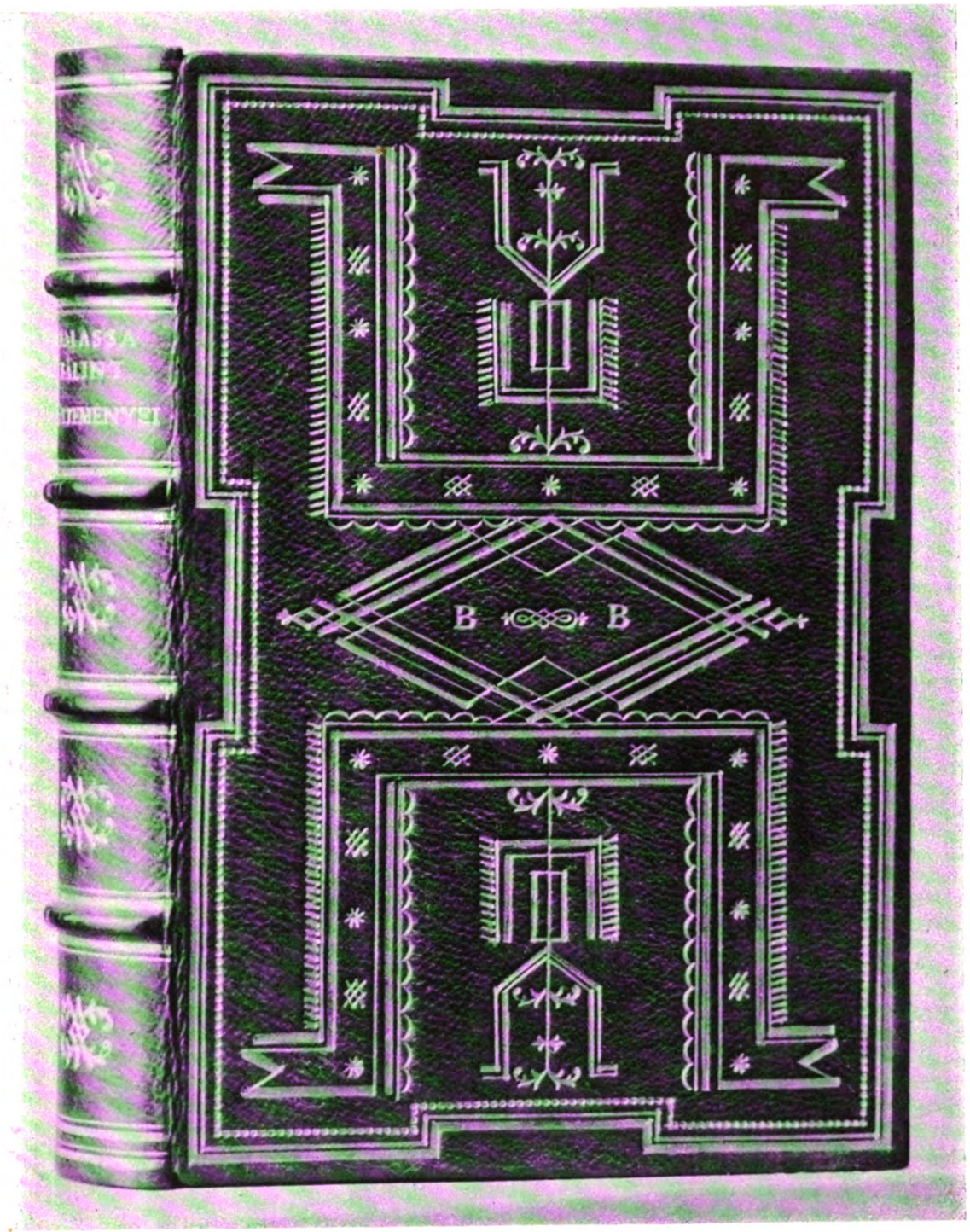


Elisabeth Kner, Bucheinband in Handvergoldung
Entworfen von Elisabeth Kner

ABB. 90

Digitized by Google

Digitized by Google



Elisabeth Kner, Bucheinband in Handvergoldung
Entworfen von Ludwig Kozma

ABB. 91

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE KUNST DES BUCHGEWERBES IN DER SOWJETUNION

I. TUGENHOLD

Daß die Russen über die Gabe der dekorativen Gestaltung verfügen und ein Buch geschmackvoll zu illustrieren verstehen – weiß das Ausland schon längst. Solche Künstler des Buches, wie Ssomoff, Alexander Benoit, Bakst, Bilibin, Dobuschinski, Ostroumowa-Lebedewa – sind in Deutschland wohlbekannt. Aber die raffinierte Kunst dieser vorwiegend vor der Revolution arbeitenden Meister war eine Ausnahmeerscheinung auf dem allgemeinen geschmacklosen Hintergrunde des russischen vorrevolutionären Buches. Das, was diese Meister leisteten, waren kostbare Luxusgegenstände für wenige. Von der Kunst des Buches, als einer allgemeinen Erscheinung, kann in Rußland und in den anderen Teilen der Union erst jetzt gesprochen werden.

Gerade das letzte Jahrzehnt brachte eine ganze Reihe von ausgezeichneten Künstlern, die sich ausschließlich der graphischen Kunst widmen, und manche von ihnen, wie z. B. Faworsky, Krawtschenko, Lebedewa, Falilejew, Piskarjow u. a. sind Namen von gutem Klang. Gerade in diesen Jahren wuchs eine Künstlerjugend heran, denen die russische Graphik es verdankt, daß sie nicht mehr nur auf die „Stars" angewiesen ist, sondern mit einer ganzen Armee aufstrebender junger Kräfte rechnen kann. Gerade in diesen Jahren entstanden in den Kunstakademien der Union in Leningrad, in Moskau, in Kiew, – die ersten polygraphischen Fakultäten, in denen Theorie und Praxis aller Arten der Schwarz-Weiß-Kunst gelehrt werden. Und gerade jetzt können wir mit vollem Recht von einer Blütezeit der russischen, ukrainischen u. a. Buchkunst sprechen. Daß es sich tatsächlich um ein Aufblühen des künstlerischen Buchgewerbes handelt,

Digitized by Google

bezeugt der unbestrittene Erfolg der Sowjetgraphik auf einer Reihe ausländischer Ausstellungen, so z. B. in Venedig 1924, in Paris 1925, in Leipzig, Florenz und Köln 1927, in London 1928 und in New-York 1929.

Wodurch erklärt sich nun dieser Aufstieg der künstlerischen Graphik in der Sowjetunion? Er ist vor allem der Oktoberrevolution selbst zu verdanken, die dem kulturellen Erwachen des Volkes einen gewaltigen Antrieb verliehen und in den Massen ein Bedürfnis nach künstlerisch ausgestatteten, dem weitesten Leserkreis zugänglichen Büchern, gut illustrierten Zeitschriften, geschmackvollen Briefmarken, Plakaten usw. wachgerufen hat. Die Grundlage für die Demokratisierung der Graphik war geschaffen und mit dieser neuen Nachfrage – das entsprechende Angebot: die Aufmerksamkeit der Künstler wandte sich im verstärkten Maße der Schwarz-Weißtechnik zu. Auch die Verstaatlichung des Verlagswesens war von größter Bedeutung. Der Staatsverlag in Leningrad und Moskau begann 1922 die Künstlerjugend mit der Ausschmückung von billigen Büchern, Fibeln, Kinderbüchern, Kalendern, Plakaten usw. zu betrauen. Das war nur deshalb möglich, weil der Staatsverlag nicht an die Profite dachte, sondern bestrebt war, der Bevölkerung wirklich gut ausgestattete künstlerische Bücher zu geben.

Aber das nachrevolutionäre Aufblühen der Graphik hatte noch einen anderen Grund, weniger äußerer als innerer Natur. Es war die Sprache der Graphik selbst mit ihrem Lakonismus, ihrer Zugespitztheit, ihren scharfen schwarzweißen Kontrasten, ihrer Eigenschaft der leichten Multiplikation, die in weit höherem Grade als die Malerei geeignet war, den eigentlichen Geist dieser Epoche des Sturms und Drangs, der Dynamik und des Pathos wiederzugeben und zu verkörpern. Erinnern wir uns an 1848 und an Honoré Daumier in Frankreich. Es wird verständlich, wenn die kleinen Holzschnitte Faworsky's und Kuprejanows zu den bedeutendsten Manifestationen der Oktoberrevolution auf dem Gebiete der bildenden Kunst geworden sind und diejenigen Krawtschenko's den Tod Lenins erschütternd und groß zum Ausdruck bringen. Diese Holzschnitte sind der

Digitized by Google

Brennpunkt unserer monumentalen Epoche. – Auch die Tatsache des Auflebens des Holz- und Linoleum-Schnittes und der Lithographie ist ein Produkt der Revolution. Der Begriff Graphik beschränkte sich bei den früheren russischen Meistern auf Tusch- oder Aquarellzeichnungen; die neue Sowjet-Graphik – zumal die Moskauer, ist ihrem Wesen nach vor allem technisch – reproduktiv. Sie griff zu dem fast vergessenen, aber so ruhmreichen Holzschnitt. Und dieser Unterschied ist nicht nur ein technischer, sondern auch ein prinzipieller. Ein Künstler, der auf Papier zeichnet, ist etwas ganz anderes als einer, der unmittelbar auf Material, auf Holz, Linoleum, Stein arbeitet. Er ist in letzterem Falle aufs engste mit der Produktion verbunden, ist selbst ein Arbeiter-Künstler. Er illustriert nicht das Buch, er macht es. Es bedurfte einer eigenartigen Revolution des Bewußtseins, um im Künstler diesen Willen zur Produktion entstehen, um ihm die große Freude am Holzschneiden, an dieser werktätigen Kunst empfinden zu lassen. Die Revolution hat überhaupt der alten künstlerischen Teilung der Kunst in „reine" und „angewandte", in „große" und „kleine" Kunst ein Ende gemacht. Zum ersten Male stellte sie den Künstler mitten in die künstlerische Industrie, unmittelbar vor die Druckerpresse hin.

Und so und nicht anders ist auch die Eigenart der Schöpfungen Favorsky's, dieses Meisters des Stichels zu verstehen. Nicht allein, daß er nicht bestrebt ist, die Spur des Stichels, den Abdruck seiner Muskelkraft, dem Beschauer zu verhüllen (durch kreuzweise Schraffierung geschieht dies gewöhnlich), – im Gegenteil, „ehrlich" zeigt er seine technische Manier, seinen Strich. Wenn man ein Blatt von seiner Hand betrachtet, fühlt man, wie der Druck des Stichels aus dem spröden flachen Brett Gestalten zaubert, wie sie voluminös, skulpturell werden. Mit Recht nennt man ihn den Cézanne des Holzschnitts: wie dieser ist er nichts weniger als ein geschickter Virtuose – seine Kunst ist werktätige Überwindung des trägen Materials, und das ist seine größte Freude. Auch fühlt Favorsky das Buch auf neue Weise, als ein Gegenstand, der konstruktiv und organisch gebaut werden muß. So sind seine herrlichen Arbeiten zu Balzac, zu Anatole France

Digitized by Google

zu dem Buche „Ruth", zum „Häuschen in Kolomna" von Puschkin. Sein Buchschmuck zum „Opinions de M. l'abbé Jérôme Coignard" von Anatole France ist geradezu vorbildlich für die Graphik der Gegenwart; der Geist der Renaissance verbindet sich in ihnen mit der Präzision des echt modernen Empfindens. Auch die kleinen Perlen seiner Schöpfung - die Exlibris - sind prachtvoll.

Aber wenn Faworsky's Stil manche formal und asketisch anmuten mag, so empfinden wir in der Schöpfung eines anderen Moskauer Meisters, A. Krawtschenko, das Temperament eines echten Dichters des Holzschnitts. Faworsky ist in seinen Holzschnitten „skulpturell", Krawtschenko vor allem malerisch. Seine Tonleiter von Weiß zu Tiefschwarz, seine stürmische, dynamische „Handschrift" erwecken vor allem den Eindruck des malerischen Gesättigtseins, der dekorativ strotzenden Pracht. Und niemand erregt uns so wie er, mit dem brodelnden bewegten Leben seiner Gestalten. Allein schon seine Strichführung - diese abrupt-flüchtende Linie - entzündet in uns das Gefühl des Dynamischen, der Leidenschaft, der Unruhe. Das macht Krawtschenko zum herrlichen Illustrator Hoffmanns, Dickens, Gogols, dieser Meister der Phantastik und der Groteske. So sind seine Einbände und Illustrationen zum „Meister Floh" von Hoffmann, zu Dickens „Heimchen am Herde" und zu der erst kürzlich erschienenen Ausgabe des „Porträts" von Gogol. Krawtschenko ist Romantiker vom reinsten Wasser. Und doch ist er der echte Sohn unserer Zeit. Er versteht es, in der Sprache des Holzschnitts nicht nur das Märchenhafte, sondern auch die reale Gegenwart zum Ausdruck zu bringen, er fühlt nicht nur das Groteske, sondern auch das Pathetische. So sind seine Holzschnitte zu der russischen Revolution und vor allem jene erschütternden Blätter, die den Zug der Menschenmassen am Grabe Lenins schildern. Krawtschenko hat seinen eigenen, tief gesättigten, gespannten Stil.

Das sind die Führenden der Sowjet-Graphik, aber es gibt noch andere Namen in Moskau und Leningrad, die erwähnt werden müssen. So vor allem der alte P. Pawlow - einer der ersten auf diesem Gebiete, dann

Digitized by Google

Piskarjow, ein Fanatiker des Buches, der sich mit dem Problem des neuen Alphabets beschäftigt; von ihm stammt auch die herrliche Bearbeitung des „Befreiten Don Quijote" von Lunatscharski; der ausgezeichnete Porträtist Pawlinow und die begabten Schüler Faworskys Spinell, Axelrod, Gontscharow u. a. In Leningrad ist ebenfalls eine ganze Gruppe von Künstlern zu nennen: Mitrochin, Belkin, Udowin, Brimmer, van der Flit. Auf dem Gebiete des Kupferstichs - die ausgezeichneten Meister Niwinsky, Schillingowsky, auf dem der Lithographie Kuprejanow, Lebedew u. a.

Bemerkenswert ist die eigenartige Vorliebe der Sowjet-Graphiker solche Objekte zu schildern, die früher des künstlerischen Interesses nicht würdig schienen, so z. B. Momente aus der Industrialisierung des Landes, Fabrik, Eisenbahn und Hafenbilder, neue Großkraftwerke. Die frühere Generation der Graphiker - Benoit, Dobuschinski, Ostroumowa-Lebedewa u. a. widmeten sich mit Vorliebe der alten Architektur, dem „stilvollen" Petersburg, Man denke z. B. an die herrliche Schöpfung Dobuschinskis zu den „Weißen Nächten" von Dostojewski. Die neue Sowjetgeneration ist vor allem in die Gegenwart verliebt, in die Eisen- und Betonarchitektur, in das Geflecht der großen Funkanlagen und Brücken (Wereisky, Kuprejanow, Deineka). Sie entdecken in allen diesen zeitgemäßen Motiven die neue Ästhetik - die Ästhetik jener fieberhaften Arbeit, die die ganze Sowjetunion erfaßt hat.

Unter den Graphikern, deren Aufmerksamkeit sich auf das Alltagsleben der Menschen und deren Typen richtet, ist vor allem des verstorbenen Kustodjew zu gedenken, der eine wundervolle Einfühlungsgabe in das Treiben der russischen Provinz besaß, aber auch die Straße der Revolution zu erfassen wußte. Eine hervorragende Begabung ist Wladimir Lebedew, dessen Tuschzeichnungen erstaunlich scharfe Beobachtungsgabe und einen feinen Sarkasmus offenbaren. Lebedew ist ein Zeichner der französischen Schule. Die meisterhafte Beherrschung der Licht- und Schattenmassen erinnert an Seurat und an seinen Lakonismus - an Toulouse

Digitized by Google

Lautrec. Konatschewitsch dagegen steht seiner Manier nach dem deutschen Expressionismus (Groß) am nächsten. Unter den Zeichner-Karikaturisten verdienen Moor, Deni und Jefimow die größte Aufmerksamkeit. Die innere und äußere politische Satire ist eine neue Erscheinung in Rußland: erst die Revolution verschaffte ihr in Zeitungen und Zeitschriften eine Blütezeit.

Es wäre ein Irrtum anzunehmen, daß das Aufblühen der Graphik nur im russischen Teil der Union zu finden sei. Auch in den anderen Republiken sind dieselben Ursachen und dieselben künstlerischen Auswirkungen zu beobachten. In der Ukraine sind neben dem verstorbenen Narbut eine große Reihe begabter Graphiker zu nennen: Kassjan, Boitschuk-Nalepinkskaja, Ussatschow, Padalka, Kotljarewskaja u. a. Es ist sehr charakteristisch, daß die Graphik auch hier ihren Hauptinhalt aus den Siegen und vor allem aus den Leiden der Revolution schöpft, die in der Ukraine mit Bandenunwesen verbunden und daher besonders schmerzlich verlief. Von den weißrussischen Graphikern ist Judowin, der Künstler der jüdischen Armut zu nennen. Endlich ist auf die in allen Republiken der Union zu beobachtende Belebung auf dem Gebiete der Buchumschläge hinzuweisen, die vor allem von dem wachsenden nationalen Bewußtsein genährt wird. Die Revolution hat die Völker des ehemaligen Zarenreichs - bis zu den Völkern des Kaukasus und Mittelasiens befreit, - und jedes von ihnen besitzt seinen Staatsverlag, der bemüht ist, seinen Büchern ein nationales Gepräge zu geben. Es gibt in der Union etwa 45 Sprachen und eine Sammlung Bücher in diesen 45 verschiedenen Sprachen bietet ein reiches exotisches Bild der verschiedensten Ornamentierung und Farbentönung.

Der Umschlag ist ein Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit der Sowjetverlage, und das ist psychologisch durchaus verständlich: sie wollen das Buch in die Massen bringen. Von dem billigen Fünfkopekenheft für das Dorf bis zu umfangreichen Romanen - alle werden sie vom Künstler gestaltet und geschmückt. Wenn die Umschläge in Leningrad nach einer gewissen Tradition von rein graphischem ja sogar von kalligraphischem

Digitized by Google

Charakter sind (Tschechonin, Kirnarsky, Wittberg, Leo), so tritt uns in Moskau eine große Vielfältigkeit entgegen. Man sieht hier Umschläge mit klangreicher Farbengebung, solche linear-graphischer Art (Altmann u. a.) gezeichnete und photomontierte (Rodschenko, Lawinsky, Klucis). Nicht zu vergessen sind die in ihrer Einfachheit schön wirkenden Umschläge mit reinem Schriftornament (Polygraphtrust in Nishni Nowgorod-Iljin). Eine der gepflegtesten Blüten der Sowjetliteratur ist das illustrierte Kinderbuch (Staatsverlag). An seiner Gestaltung arbeiten die besten Künstler, so z. B. Wladimir Lebedew, Konaschewitsch, Petrow Wodkin, Tschechonin, Ssimanowitsch (der verstorbene Kustodjew arbeitete auch auf diesem Gebiete) und solche hervorragenden Animalisten, wie: Watagin, Jefimow, u. a. Das lebensfrohe, geistreiche und farbenschillernde Kinderbuch der Sowjetunion zeugt von der großen Sorgfalt, mit der die Erziehung eines gesunden Geistes in der jungen Generation erstrebt wird.

Die Kunst des Sowjetbuches ist in der Periode des Aufstieges und ihr fehlt nur eines – entsprechende gesteigerte technische Mittel. Aber diese Frage ist von den allgemeinen Verhältnissen unserer Gegenwart nicht zu trennen. Wenn diese Mittel (Papier, Farbe usw.) vorhanden sein werden, werden wir eine wahre Renaissance der Buchkunst der Union erleben. Die wichtigsten Voraussetzungen sind jedenfalls vorhanden: rückhaltlose hingebende Liebe für das Buch bei den jungen Künstlern und den neuen Lesern.

Digitized by Google

Digitized by Google

Alexei Krawtschenko, Illustration zu
„Till Ulenspiegel" v. De Coster, 1928.

ABB. 92

Digitized by Google

Alexei Krawtschenko. Illustration zu G. Storm „Der Elephantenzug". Aus der Zeit Iwan des Schrecklichen. 1928.

ABB. 93

Digitized by Google

Alexei Krawtschenko, Illustration zu G. Storm „Der Elephantenzug". Aus der Zeit Iwan des Schrecklichen. 1928.

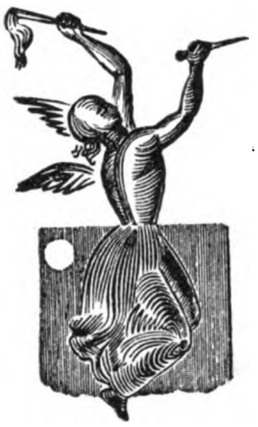
ABB. 94

Digitized by Google

Wladimir Faworsky, Illustration zum „Buch Ruth". 1925.

ABB. 95

Digitized by Google



Wladimir Faworsky, Vignette zu A. Globa „Phamar" / Initiale zu Anatole France: Les opinions de l'Abbé Coignard. 1920.

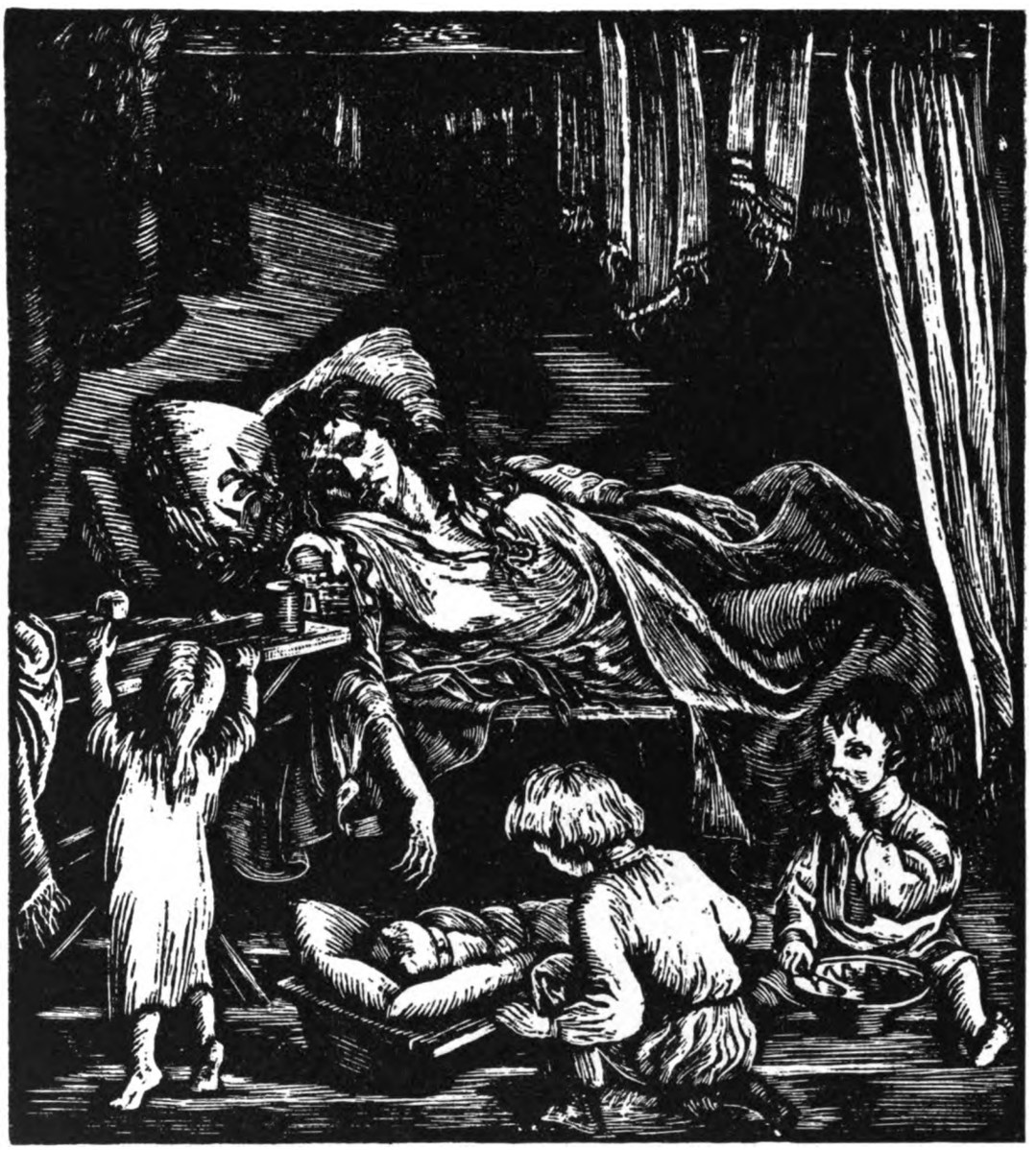
ABB. 96

Digitized by Google

Udowin, Holzschnitt: Dorfbild in Weißrußland. 1928.

ABB. 97

Digitized by Google



Vasil Kassian (Kiew/Ukraine) „Sterbende Mutter" Holzschnitt für das Buch: „V. Stefanyk/Klenowi/Lysthy".

ABB. 98

Digitized by Google

Naljepinskaja-Bojtschuk, Ukraine, Buchumschlag, Holzschnitt.

ABB. 99

Digitized by Google

«Это хорошо. Одним врагом станет у нас меньше».

Двое бросились в разные стороны: один — искать быка, другой — льва. Они рыскали всю ночь и все утро.

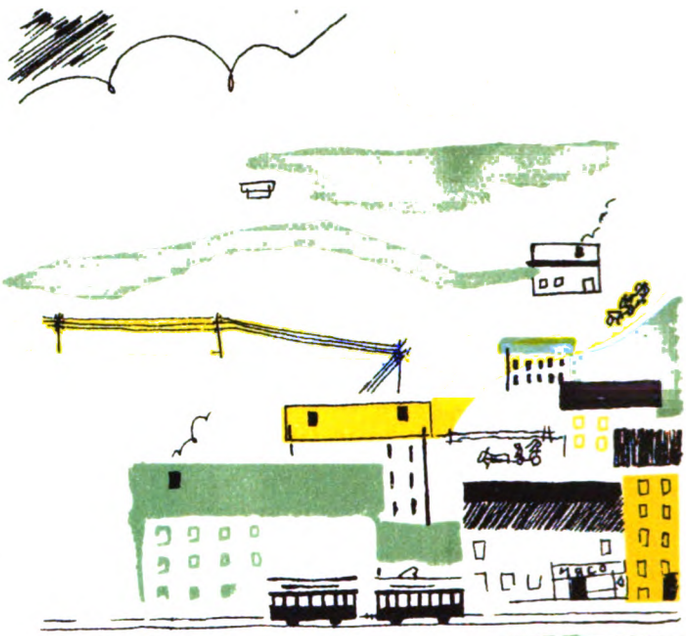
В полдень один из них нашел быка.

Bilderbuch „Wer ist stärker?" Text und Zeichnungen von W. Lebedew. Staatsverlag Moskau.

ABB. 100

Digitized by Google

и крылом
эй,—ровней!
в небе рей!
Я кружу,
я жужжу:
жу-жу-жу,
жу-жу-жу!
И кручусь,
и верчусь,
прямо в тучи я мчусь!



Наш Артем все выше, выше!
Далеко столбы и крыши.
Шире, шире круг небес!
Лес из глаз давно исчез.
Там, внизу, дома и люди,—
словно зернышки на блюде.

Bilderbuch „Artjem in den Wolken" von L. Ostroonoff.
Bilder von Wassiljew. Staatsverlag Moskau.

ABB. 101

Digitized by Google

Дети ручки мыли, мыли
и на ручки мыло смыли
до конца;
не осталось для лица.

Bilderbuch „Der Springball" von W. G. Mirowitsch.
Zeichnungen von N. Uschakowa. Staatsverlag Moskau.

ABB. 102

Digitized by Google

Песнею залились,
тронулись и скрылись.
Тут и наш Федюша
вскоре подоспел.
— Что, ребят уж... нету?..
Значит... без билета?—
И, не долго думав,
он на буфер сел.

Стоп! Свисток раздался.
Федя испугался.
А к трамваю мчался
милиционер.
— Знаешь ли порядки?..
(Федя — в лихорадке...)
А еще зовешься
юный пионер!..

Покраснел Федюша,
повернулся тушей.
И неловким шагом
мигом тягу дал...
Повернул направо
и — бултых в канаву!
Чтоб не стыдно было,
красный галстук снял.

Bilderbuch „Abenteuer des Fedi Rudakow" von Alexander Scharoff. Bilder von Kupreanow. Staatsverlag Moskau.

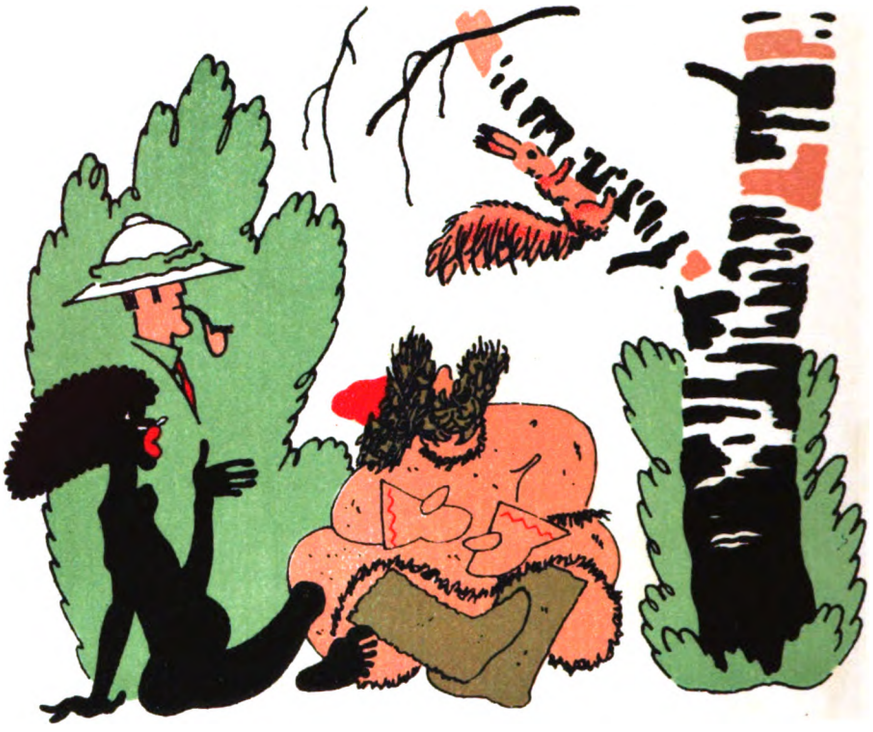
ABB. 103

Digitized by Google

Bilderbuch „Der Pudel" von S. Marschak.
Bilder von W. Lebedew. Staatsverlag Moskau.

ABB. 104

Digitized by Google



Три смелых зверолова
Сидели под кустом,
А кто-то на березе
Помахивал хвостом.

Bilderbuch „Drei Jäger" von S. Marschak. Bilder von W. Konatschewitsch. Staatsverlag Moskau.

ABB. 105

Digitized by Google

Bilderbuch „Einiges über Pferde" Text von Wladimirow.
Bilder von A. Deineka. Staatsverlag Moskau.

ABB. 106

Digitized by Google

Теперь крышку к столу приклеить надо. Намажут клеем, прижмут струбцинками и пусть стоит. Струбцинки жмут, держат, чтобы клей хорошо взял.

Bilderbuch „Der Tisch" von Schittkow mit Bildern von E. Ewenbach. Staatsverlag Moskau.

ABB. 107

Digitized by Google

SCHRIFT UND TECHNIK

VON DR. KONRAD F. BAUER

Die Technik hat unseren Formensinn gesteigert und bereichert. Das richtig zu erkennen, ist eine der wichtigsten künstlerischen Aufgaben, die dem Europäer im gegenwärtigen Zeitpunkt zustehen. Und es scheint, als ob unsere Architekten mit sicherem Blick und kräftiger Hand Wege finden, den neuartigen Rohstoff zu meistern, den die Technik liefert, und der nach würdiger Einordnung in unsere Lebensformen verlangt. Innerhalb der Architektur vollziehen sich diese Wandlungen mit beruhigender Selbstverständlichkeit. Was hier strittig ist und sein könnte, erscheint – von außen gesehen – kaum als wesentlich. Eisenkonstruktionen werden nicht mehr hinter Gips versteckt, Dampfheizungen baut niemand mehr in Kamin-Attrappen ein, und ein Glasdach ist nicht mehr ein Loch im Gebäude. Unsicherheit herrscht dagegen in den Bezirken schöpferischer Tätigkeit, die sich mit der Technik nur mittelbar berühren, und dazu gehört auch die Typographie.

Diese Unsicherheit hat ihren spürbaren Grund darin, daß sich die graphisch-typographische Technik weigert, eigene, neuartige Aufgaben zu stellen, an denen sich schöpferische Kräfte reiben und messen könnten. Die Drucktechnik ist eine wunderbar willfähige Reproduktionstechnik. Sie erlaubt uns zu drucken, was wir wollen: was wir drucken sollen, sagt sie uns nicht. Der Techniker ist darauf stolz, aber er weiß dem Künstler nicht zu raten, wenn er sich vor dieser Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten fürchtet.

Dieser Zustand ist nicht neu, und auch nicht die Erkenntnis, daß die unbegrenzten Möglichkeiten nur durch freiwillige Beschränkung genutzt wer-

Digitized by Google

den können. Der erste Versuch der Selbstbeschränkung führte zum Kunst-Gewerbe: man wollte sich damit begnügen, der Technik Aufgaben vor-technischer Art zu stellen. Der zweite Versuch, den wir heute erleben, führt zur Kunst-Technik, die nichts Besseres zu werden verspricht: der Künst-ler versucht, eine vorgefaßte Anschauung „technischer Form" zu gewinnen, um dann mit diesen Formen künstlerisch schaffen und sich doch als Tech-niker fühlen zu können. Diese Überlegungen sind so, daß sie nur denen verständlich sein können, die ihr Entstehen miterlebt haben, und deshalb werden nicht nur im andersdenkenden Ausland die Erzeugnisse unserer Kunsttechnik als lediglich modische Formen gewertet.

Wo man der praktisch-technischen Energie den Vortritt lassen will, weil man ihr die lebenswichtigeren Auswirkungen zutraut, muß auch der Mut zu praktisch-technischer Fragestellung da sein.

Wenn man die Aufgabe stellt, eine Schrift zu zeichnen, die sich zur Idee der Technik so verhält, wie die römische Kapitale zur Idee des römischen Imperiums oder die gotische Textura zur Mystik, so kann eine schöne Schrift entstehen, wie es Paul Renners Futura geworden ist. Aber wenn sechs philosophisch begabte Künstler sechs Schriften mit der gleichen Ab-sicht gezeichnet hätten, so wären sechs, wahrscheinlich sehr verschiedene Künstlerschriften entstanden, aber nicht eine technische Schrift. Wobei an dieser Stelle die Zwischenfrage unterlassen werden soll, ob es überhaupt eine „Idee der Technik" gibt und ob die Futura nicht etwas Besseres ge-worden ist, als sie werden sollte.

Nein, eine technische Aufgabe sieht anders aus, denn es gibt nur eine technische Aufgabe, und die heißt Steigerung der efficiency, auf deutsch – uns fehlt ein entsprechendes Wort – etwa mit „Nutzauswirkung" zu übersetzen. Es ist für die eigenartige geistige Lage unserer Kunsttechnik sehr bezeichnend, daß in allen Proklamationen der „Neuen Typographie" dieser Begriff nicht ein einziges Mal ernsthaft verwendet wurde, obwohl er eine vortreffliche Grundlage eines „wissenschaftlich-exakten" Pro-gramms abgeben würde. Bessere efficiency der Druckschrift würde

Digitized by Google

bedeuten: bessere Lesbarkeit, bessere Anpassung an die Sprache, bessere Wirtschaftlichkeit und – was für die Reklameschrift gewiß wichtig wäre – stärkere Wirkung im psychologischen Sinne. Diese Aufgaben müßten sich wissenschaftlich-technisch lösen lassen und es wäre eine dankenswerte Arbeit, festzustellen, was an Vorarbeiten schon getan wurde. Viel ist es gewiß nicht.

Die bisher angestellten Untersuchungen über die Lesbarkeit der Druckschrift wären auf die Zulänglichkeit ihrer Methoden zu prüfen. Daß sie bisher fast durchweg zu der Erkenntnis führten, daß Fraktur besser als Antiqua zu lesen ist, brauchte vom Standpunkt voraussetzungsloser Wissenschaft noch nicht für die Fraktur entscheiden, denn es ließe sich wohl eine weit besser lesbare Druckschrift denken. Als feststehend darf aber betrachtet werden, daß kräftige Verschiedenheit der Zeichen, geringe Isolation innerhalb des Wortbildes und ausreichende Betonung der Zeilengrenze für die Lesbarkeit ausschlaggebend sind. Alles das spricht ganz gewiß gegen Formen, wie die der Groteskschriften, und das verdient hier festgestellt zu werden. Was zugunsten der Grotesk gesagt werden könnte, hat eben mit efficiency und Technik garnichts zu tun.

Untersuchungen über die Lesbarkeit einer Schrift lassen sich von der Untersuchung ihres Verhältnisses zur Sprache nicht trennen, denn eine Schrift, die in einer Sprache gute, leicht erfaßbare Wortbilder gibt, kann einer anderen Sprache gegenüber versagen. Das ist bekannt und wird auch empfunden. In Schweden, in der Tschechoslowakei, und nun auch in England macht man Versuche, aus der Antiqua bessere nationale Schriften zu entwickeln. – Gelesen zu werden ist der Sinn der Schrift. Erwägungen über die Wirtschaftlichkeit werden also erst an zweiter Stelle zugelassen werden können, dürfen sich dann aber auf verschiedene Fragen erstrecken, die mit den Schlagwörtern – vereinfachter Guß, Satz und Druck, – Verringerung der Zeichen, – Einheitsschrift – zu bezeichnen wären. – Da die Formen der einzelnen Schriftzeichen für die Wirtschaftlichkeit der Schriftgießerei und Buchdruckerei gleichgültig sind, fällt der erste Punkt fort, soweit er sich

Digitized by Google

nicht mit dem zweiten deckt. Verringerung der Zeichen wäre durch den oft verlangten Fortfall der Versalien möglich, der vom Standpunkt der efficiency durchaus diskutabel ist. Es müßte nur festgestellt werden, ob wir die Versalien wirklich ganz entbehren können (und wollen, aber das gehört nicht hierher). Halbheiten würden kein Vorteil sein.

Bei der Forderung einer Einheitsschrift wäre zu überlegen, ob wir eine internationale Durchschnittsschrift nationalen, d. h. der Sprache angepaßten Schriften vorziehen wollen. Hier mag die Feststellung genügen, daß beides schon gefordert wurde. Was sich vom Standpunkt robust wissenschaftlicher efficiency gegen die Forderung einer Einheitsschrift sagen läßt, wird von der Werbelehre eingewendet. Die Schrift ist der wichtigste Mittler der Reklame, und deshalb ist die Frage nicht gleichgültig, ob und wie die Formen der Schrift die Aufnahme einer Werbemitteilung beeinflussen. Es handelt sich nicht darum, ob eine Schrift durch Fette oder absurde Form unter anderen auffallen kann. Die Frage ist, ob eine Schrift von bestimmtem Charakter die Wirkung eines entsprechenden Textes steigern kann oder nicht. Diese Frage wurde schon oft gestellt und mit gleicher Entschiedenheit bejaht und verneint. Experimentalpsychologisch wurde sie wohl zum ersten Mal vor kurzem an der Universität Wisconsin untersucht. Die Versuche führten eindeutig zu der Erkenntnis, daß auch der unbefangene Laie, – wenigstens der gebildete – den Charakter einer Druckschrift und den Zusammenklang von graphischer Form und Absicht einer Mitteilung deutlich empfindet. Eine Einheitsschrift würde also den Forderungen der efficiency in der Reklame widersprechen, wenn die Wirkung einer Anzeige oder eines Plakates von der Wahl der Schrift nicht unabhängig ist. Für die Reklameschrift würde man also wohl einen variablen Faktor gelten lassen müssen, dagegen wäre eine exakt wissenschaftlich berechnete, „beste" – nationale oder internationale – Werkschrift denkbar, deren Lesbarkeit und Wirtschaftlichkeit dem Stande unserer Erkenntnisse und Methoden entspräche. Eine solche Schrift dürfte „technisch" genannt werden, sie wäre wirklich das Produkt aus Rohstoff, Gebrauchszweck und Technik.

Digitized by Google

Der Weg zu dieser Schrift wird im ganzen so mühsam und im einzelnen oft so unerfreulich sein, wie der Weg zu jedem technischen Fortschritt. Es dürfte auch deutlich geworden sein, wie wenig Technik und Kunsttechnik miteinander gemeinsam haben. Und was noch wichtiger ist: es dürfte deutlich geworden sein, daß uns die Technik keinerlei Gewähr für die Form bieten kann, weder so noch so.

Technische Form ist ein Aberglaube, ein Rest des großen Aberglaubens, den das neunzehnte Jahrhundert hervorbrachte und der überwunden sein sollte: die Hoffnung auf Erlösung durch die Wissenschaft, an deren Voraussetzungslosigkeit wir heute nicht mehr glauben. Die Technik liefert nirgends Form, sondern nichts als „Nützlichkeiten", die vom Menschen geformt und gemeistert werden wollen. Die technische Schrift, von der eben gesprochen wurde, wird menschenunwürdig sein, wenn sie nicht durch eine schöpferische Hand die letzte Formung erhält. Zirkel und Logarithmentafel nehmen uns nicht die Verantwortung ab, gleich, ob wir Brücken, Drehbänke, Automobile bauen oder eine Schrift zeichnen.

Und wir wollen nicht vergessen, daß diese allgemeinen Betrachtungen nur möglich sind, wenn wir von der Schrift wie von einem Gebrauchsgegenstand sprechen und dabei nicht an den Sinn des Druckwerkes denken wollen. Die Ausstattung eines Literaturwerkes dürfte der Inszenierung eines Bühnenwerkes gewiß näher verwandt sein als irgend einer technischen Aufgabe.

Wir können uns stets einen Teil der Verantwortung von der Durchschnittsmeinung unserer Zeitgenossen abnehmen lassen. Allerdings war das in den Zeiten bedeutend einfacher, als es in Europa eine führende Instanz gab, von der die Lebensformen eindeutig bestimmt und bevormundet wurden: von der humanistischen Gelehrsamkeit im sechzehnten, vom französischen Hof im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Heute hat diese Führung niemand. Morgen? Es gibt eine Möglichkeit, vor der uns das Schicksal behüten möge: 5th avenue, New York City. Heute noch muß jeder seinen eigenen Weg weiter gehen, und wir wollen auf ein gemeinsames

Digitized by Google

europäisches Ziel hoffen, das wir langsam zu ahnen beginnen. Oud, der junge Stadtbaumeister von Rotterdam, sagte einmal: „Ich beuge das Knie vor der Technik, doch glaube ich nicht, daß ein Dampfer mit dem Parthenon verglichen werden kann . . . Ich sehne mich nach einer Wohnung, die alle Anforderungen meiner Bequemlichkeitsliebe befriedigt, doch ein Haus ist mehr als eine Wohnmaschine. Ich hasse die Eisenbahnbrücken, deren Formen gotischen Kathedralen ähnlich sind, doch die reine Zweckarchitektur kann mir auch gestohlen werden. Ich möchte den Domturm von Giotto nicht als nachahmenswertes Vorbild für die Architektur der Gegenwart halten, aber ich träume mir den Turm der Zukunft schöner als den Eiffelturm." Diese Sätze sind ein Bekenntnis zu der Freiheit, die der schöpferische Mensch als Lebensraum braucht, und sie haben deshalb mehr als gelegentliche Bedeutung.

Digitized by Google

DER RECHTSSCHUTZ VON DRUCKSCHRIFTEN

VON PROF. DR. GEORG HAUPT-DARMSTADT

Die gesetzliche Regelung des Urheberrechtes auf dem Gebiet der Schriftgießerei leidet an Unklarheiten, die von den beteiligten Firmen schwer empfunden werden. Die Streitfrage ist, ob eine Neuschöpfung von künstlerischer Bedeutung nur auf den Musterschutz, oder auf den erweiterten Schutz des sog. Kunstschutzgesetzes vom 9. Januar 1907 Anspruch machen darf. Der Unterschied ist für die Praxis von entscheidender Bedeutung. Abgesehen von anderem erstreckt sich der Musterschutz nur auf 3 Jahre, während durch das Kunstschutzgesetz die Urheberrechte auf 30 Jahre gesichert sind. Die Rechtsprechung hat im allgemeinen zu Ungunsten der Schriftgießereien entschieden, d. h. sie hat die Anwendung des Kunstschutzparagraphen auf die Brotschriften abgelehnt. Erst in den letzten Jahren haben einige mit Zähigkeit durchgeführte Prozesse dazu gedient, diesen von allen Sachverständigen als unbillig empfundenen Standpunkt der gerichtlichen Instanzen zu erschüttern. Gerade diese wiederholten Verhandlungen haben aber auch gezeigt, wie viel Schwierigkeiten und Mißverständnisse bei einer juristischen Behandlung dieser Fragen zu überwinden sind, auch wenn sie dem beteiligten Fachmann durchaus klar erscheinen. Auf Grund dieser Erfahrungen soll hier versucht sein, einige entscheidende Gesichtspunkte zu beleuchten.

Nach § 2 Abs. 1 des Gesetzes vom 9. Januar 1907 gehören auch die Erzeugnisse des Kunstgewerbes zu den Werken der bildenden Kunst. Eine genaue Begrenzung des Begriffs Kunstgewerbe ist aber weder juristisch noch unter technischen oder ästhetischen Gesichtspunkten möglich. Auch die Begründung des Gesetzes sagt ausdrücklich „eine feste, durch begriff-

Digitized by Google

liche Merkmale ein für allemal gesicherte Grenze zwischen Kunst- und Musterschutz kann überhaupt nicht gezogen werden". Dem Ermessen des Gerichts bleibt es also überlassen, ob es nach Anhörung von Sachverständigen annehmen will, daß eine bestimmte Arbeit auf den Kunstschutz Anspruch machen kann. Jeder billig Denkende wird verstehen, daß für den nach objektiven Grundlagen seines Rechtsspruchs strebenden Richter dadurch eine sehr unerfreuliche Situation gegeben ist. Sie wird für ihn um so schwieriger, wenn er sieht, daß auch das Urteil der von den Parteien nach Gutdünken gestellten Sachverständigen verschieden lautet. Obgleich ihm durch das Gesetz von Fall zu Fall die Freiheit eigenen Ermessens gegeben ist, wird er doch zur Vermeidung subjektiver Entscheidung nach Anhaltspunkten in der rechtlichen Begründung analoger Fälle suchen.

Auf dem Gebiet des Schriftwesens ist nun solche Heranziehung älterer Urteile besonders mißlich, denn die Beteiligung künstlerischer Kräfte an der Herstellung von Druckschriften hat sich im Lauf der letzten Generation völlig gewandelt. Früher beschränkte sie sich wesentlich auf Ausnahmefälle und galt in erster Linie der Herstellung einzelner Buchstabenformen oder Schriftsätze für besonderen Zweck. Heute dagegen beruht die ganze Entwicklung unseres Schriftgewerbes auf der künstlerischen Erfassung der Brotschrift. Es ist verständlich, daß die ältere Rechtsprechung auf den jetzt nicht mehr zutreffenden Voraussetzungen fußt und daß es nicht ganz leicht ist, den Einfluß ihrer juristischen Formulierung in der Praxis der heutigen Prozeßführung zu überwinden. Auch die Einbeziehung des Kunstgewerbes in den Bereich des Kunstschutzgesetzes hat an dieser Schwierigkeit zunächst nichts geändert.

Den Niederschlag der älteren Anschauung finden wir vor allem in der Auffassung, daß es sich bei der künstlerischen Behandlung der Schrift um die formale Gestaltung einzelner Buchstaben handelt. So heißt es in einem Urteil des Reichsgerichts vom 30. April 1885, das auch in der neueren Literatur eine Rolle spielt: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß durch Stilisierung und Ornamentierung von Buchstabenzeichen ebenso

Digitized by Google

wohl wie etwa von mathematischen Figuren oder von gewöhnlichen Erscheinungen aus der Körperwelt (Blätter einer Pflanze und dergleichen) bildliche Darstellungen geschaffen werden können, denen nach Form oder Farbe ein künstlerischer oder kunstindustrieller Wert und eine ihnen innewohnende Originalität nicht abzusprechen ist". So entschieden dieses Urteil auch schon 20 Jahre vor der Einbeziehung des Kunstgewerbes in das Kunstschutzgesetz die Möglichkeit originaler künstlerischer Wirkungen auch in der Schrift betont (es handelte sich bei dem betr. Prozeß nicht um eine Druckschrift, sondern um einzelne ornamental gestaltete Buchstaben zu industrieller Verwendung), so befangen erscheint uns doch die Einstellung auf die formale Behandlung einzelner Schriftzeichen. Und diese Auffassung klingt noch heute in den Prozessen über den Anspruch einer Schrift auf künstlerische Bewertung nach. Immer wieder finden wir die Vorstellung, daß der überragende Kunstwert sich in formalen Einzelheiten zeigen muß. Daß er bei der Schrift nicht auf dem Duktus des einzelnen Buchstabens, sondern auf dessen Beziehungen zur Fläche, oder bei der Druckschrift auf den Beziehungen zum ganzen Schriftsystem beruht, daß es sich also nicht um absolute sondern um relative Werte handelt, dieser Gedanke ist in der einschlägigen juristischen Literatur nirgends ausgesprochen. Daraus erklärt sich zum großen Teil das Unbehagen des Richters, der sich nur schwer entschließt, in minutiösen Abweichungen von dem herkömmlichen Schnitt einzelner Zeichen eine künstlerische Leistung von Belang anzuerkennen.

Dieselbe Auffassung finden wir in einem Urteil des Reichsgerichts, das nach Erlaß des Gesetzes vom 9. Januar 1907 gefällt wurde und für die späteren Prozesse von größter Tragweite geworden ist. Es handelte sich damals um die sog. Schulfraktur von Schelter & Giesecke. Die Eigentümer hatten Veranlassung, wegen unrechtmäßigen Vertriebs der Schrift gerichtliche Entscheidung anzurufen. Um die rechtliche Stellung von Druckschriften nach dem Erlaß des Gesetzes von 1907 festzustellen, bewirkten sie eine Entscheidung des Reichsgerichts. Heute muß man bedauern, daß

Digitized by Google

bei einer so folgenschweren Verhandlung kein anderer Prozeßgegenstand vorlag. Die Schulfraktur ist eine namenlose Arbeit, in der Gießerei als Hausarbeit ohne Zuziehung eines verantwortlichen Künstlers entstanden, und sie war nicht geeignet, als Grundlage für eine Entscheidung des Reichsgerichts von grundsätzlicher Bedeutung zu dienen. Der Senat lehnte mit vollem Recht den Anspruch der Firma auf Kunstschutz ab und erkannte ihr nur die Rechte zu, die sich aus dem Gebrauchsmusterschutzgesetz ergeben.

In der Begründung dieses Urteils vom 10. Juni 1911 RGZ 76, S 344 ff wird nun wieder ausdrücklich anerkannt, daß auch Erzeugnisse der Schriftgießerei als Objekte des Kunstschutzes gedacht werden können. Aber im gleichen Sinn, der dem Urteil von 1885 zu Grunde liegt, wird hier ausdrücklich ausgesprochen, daß nicht Brotschriften, sondern nur Zierschriften Anspruch auf Kunstschutz haben können.

Eine solche Unterscheidung wurde nun schon 1911 der Entwicklung des Schriftwesens in keiner Weise gerecht. Schon damals handelte es sich bei der künstlerischen Arbeit in der Schriftgießerei fast nur noch um die Brotschrift. Hätte dem betr. Prozeß eine Schrift von wirklicher Bedeutung zu Grunde gelegen, so wären wahrscheinlich auch in der Verhandlung Dinge zur Sprache gekommen, die eine solche Begründung des Urteils unmöglich machten. Zweifellos wollte das Reichsgericht nur zum Ausdruck bringen, daß auch eine Druckschrift sehr wohl als Kunstwerk gelten kann, daß aber diese Möglichkeit nur dann gegeben ist, wenn bei ihrer Herstellung wirklich eine persönliche künstlerische Leistung vorliegt. Dieser Gedanke ist auch heute zutreffend und die einzig mögliche Grundlage für eine sachliche Rechtsprechung. Aber seine Formulierung in der Begründung des Urteils von 1911 ist durchaus antiquiert. Der Sprachgebrauch des heutigen Schriftgewerbes kennt das Wort Zierschrift überhaupt nicht. Wir reden statt dessen von Auszeichnungs- oder Reklameschriften. Diese haben genau dieselbe Aufgabe wie die alten Zierschriften. Während sich diese aber von den Brotschriften durch einen ganz anderen Schnitt und durch die

Digitized by Google

Zugabe ornamentalen Beiwerks unterschieden, sind die heutigen Auszeichnungsschriften nur größere Grade der gleichen Schrift. Wollte man die reichsgerichtliche Unterscheidung zwischen Brot- und Zierschriften auch heute aufrecht erhalten, so kämen wir entweder zu dem unsinnigen Resultat, daß die größeren Grade derselben Schrift als Kunstwerk anzusehen sind und die kleineren nicht. Oder es dürften auch die nach heutigem Gebrauch ohne Ornament gestalteten Auszeichnungsschriften nicht als Kunstwerke gelten, weil sie nur größere Grade einer Brotschrift sind. Dann hätte aber gerade in unserer Zeit, die so viel künstlerische Kraft auf die Durchbildung der Druckschrift verwendet hat, überhaupt keine Druckschrift Anspruch auf Kunstschutz, - ganz gegen die ausgesprochene Meinung des Reichsgerichts. Eine so formale Scheidung zwischen Schriften mit und ohne künstlerischen Wert ist heute nicht mehr möglich. Das Gericht wird sich in jedem Einzelfall auch bei einer Brotschrift schlüssig werden müssen, ob sie als kunstgewerbliche Leistung gelten darf oder nur auf den Schutz des Musterschutzgesetzes Anspruch machen kann.

Die Begründung des reichsgerichtlichen Urteils enthält noch eine zweite Formulierung, die in allen einschlägigen Prozessen eine Rolle spielt. Sie erklärt, ein Erzeugnis des Kunstgewerbes liegt nur dann vor, „wenn der zu der Zweckmäßigkeit der Form hinzukommende ästhetische Überschuß, gleichgültig welches sein künstlerischer Wert ist, einen Grad erreicht, daß nach den im Leben herrschenden Anschauungen von Kunst gesprochen werden kann". Wer die Schwierigkeiten ästhetischer Definitionen kennt, wird diesen Satz nicht ohne humoristisches Mitgefühl lesen. Die ganze Klausel bemüht sich, vorsichtig und umständlich so wenig zu sagen wie möglich. Aber trotz aller Vorsicht stellt sie doch dem Richter recht böse Fallen. „Ästhetischer Überschuß" und „im Leben herrschende Anschauungen" und „gleichgültig, welches sein künstlerischer Wert ist" - das sind ziemlich verhängnisvolle Wendungen.

Zunächst gleich die letzte. Die Sachverständigen bekunden unter Eid, daß die vorliegende Schrift künstlerischen Wert hat. Sie besitzt vielleicht

Digitized by Google

bahnbrechende Bedeutung in der Entwicklung des Schriftwesens. Im In- und Ausland findet sie stärkste Beachtung und wird überall nachgeahmt. Vielleicht ist sogar der Beklagte nachweislich zum unrechtmäßigen Vertrieb der Schrift nur deshalb gekommen, weil ihr besonderer künstlerischer Wert ihm einen entsprechenden besonderen Gewinn versprach. Aber es ist ja „gleichgültig", welches ihr künstlerischer Wert ist! Ein „Kunstwerk" ist die Schrift darum noch lange nicht! Für „die im Leben herrschenden Anschauungen" setzt sich der künstlerische Wert sofort in Geld um und der „ästhetische Überschuß" ist ihnen ebenso gleichgültig, wie dem Verfasser der „Begründung" der künstlerische Wert. Mit einer derartigen Kasuistik läßt sich doch wohl überhaupt kein Recht sprechen. Soll nicht der objektive Sachverhalt, sondern die öffentliche Meinung entscheidend sein, so sind Sachverständige und Berufsrichter überflüssig. Hier gibt es kein anderes Heilmittel als offen anzuerkennen, daß der Verfasser der Begründung des reichsgerichtlichen Urteils sich vergaloppiert hat. In der Sorge vor einer möglichen Subjektivität der Sachverständigen hat er mit dem Bade das Kind ausgeschüttet. Jeder Versuch einer sinngemäßen Interpretation seiner Wendungen ist unnütz. Als Grundlage für die Rechtsprechung sind sie vollkommen unbrauchbar. – In den Prozessen über den Rechtsschutz der Druckschriften sind die Worte von dem ästhetischen Überschuß und von den im Leben herrschenden Anschauungen besonders verhängnisvoll geworden. Sie geben dem gegnerischen Anwalt die bequemste Gelegenheit, den Gegenstand der Verhandlung gründlich zu verwirren. In jedem einzelnen Prozeß spielt „die Masse der Leser", die bei der Lektüre eines Romans nur an den Inhalt denkt und nicht an die Schrift, eine große Rolle. Auch den Sachverständigen wird die Frage vorgelegt, ob sie sich beim Lesen eines Buches immer ästhetischer Anregung durch das Schriftbild bewußt sind. Wird diese Frage bejaht, wie es wohl meistens geschieht, so erscheint der Sachverständige als Ausnahmemensch, dessen Urteil nicht maßgebend ist. Wird sie verneint, hat der gegnerische Anwalt doppelt leichtes Spiel. In Wahrheit ist diese Frage

Digitized by Google

eine Vexierfrage und sollte grundsätzlich nicht gestellt oder wenigstens nicht beantwortet werden. Für die künstlerische Bedeutung einer Schrift ist es vollkommen gleichgültig, ob der Leser sich dieser Bedeutung auch in dem Augenblick bewußt ist, wo seine Aufmerksamkeit durch andere Dinge abgelenkt wird. Mit demselben Recht könnte man auch dem bedeutendsten Heiligenbild den Kunstwert absprechen, weil die Gläubigen im Augenblick der Andacht nicht an diesen denken, sondern an ihr Gebet. Entscheidend kann doch nur die Frage sein, ob bei voller Aufmerksamkeit die künstlerische Wirkung empfunden wird. Ist das der Fall, so wird unbewußt der künstlerische Charakter immer wirksam sein. Aber solche psychologisch komplizierten Zusammenhänge sind zur Entscheidung von Rechtsfragen nicht gerade geeignet.

Wer sich über die Wirkung unserer künstlerisch durchgebildeten Brotschriften auch auf die breite Masse der Leser wirklich ein Urteil bilden will, dem steht eine sehr einfache Tatsache zur Verfügung. Es gibt heute keinen guten Verlag, der einen Roman anders drucken läßt, als in einer künstlerisch wertvollen, neuen Schrift. Und es gibt keine gute Druckerei, die ohne einen dauernd ergänzten Bestand solcher Schriften arbeiten kann. Diese Tatsache beweist doch auch juristisch einwandfrei, daß die große Masse der Leser den ästhetischen Reiz einer künstlerisch durchgebildeten Schrift empfindet und auf ihn entscheidenden Wert legt. Ob der Leser eine Tiemann- von einer Weiß-Schrift unterscheiden kann, ob er auch nur den Unterschied zwischen Mediaeval und Antiqua, zwischen Schwabacher und Fraktur kennt, ist dabei völlig gleichgültig. Was empfunden wird, ist der verschiedene Stimmungsgehalt der Schriften. Und gerade weil dieses Empfinden ganz allgemeiner Art ist und nicht von einem Erkennen der Unterschiede im einzelnen ausgeht, kann über die künstlerische Wirkung der Schrift auf die Masse gar kein Streit sein. Diese eine Tatsache beweist, wie sehr das Bestreben der letzten 28 Jahre, gerade in der Brotschrift künstlerische Werte zu bieten, von der Masse verstanden wird. Wenn unsere Gerichte mit dieser Tatsache rechnen wollten, ließen sich

Digitized by Google

alle die peinlichen Auseinandersetzungen über „die im Leben herrschenden Anschauungen" und über das „übertriebene Ästhetentum" der Sachverständigen völlig ersparen.

Streitigkeiten über die Anwendung des sog. Kunstschutzgesetzes auf die Erzeugnisse der Schriftgießerei werden niemals aufhören. Das liegt im Wesen der Sache. Von Fall zu Fall muß der Kläger den besonderen künstlerischen Wert der von ihm vertretenen Schrift beweisen. Aber nach dem Verlauf der letzten Prozesse in Mainz und Wien ist zu erwarten, daß die Mißverständnisse und Schwierigkeiten, die bisher einer sachlichen Behandlung dieser Fragen im Wege standen, verschwinden. Die Auffassung, daß auch Brotschriften als Kunstwerke gelten dürfen, kann sich in Zukunft auf gerichtliche Entscheidungen stützen.

Vielleicht wird das dazu führen, daß wieder auch für solche Schriften Kunstschutz erstrebt wird, deren selbständige künstlerische Bedeutung auch für Sachverständige zweifelhaft ist. Im eigenen Interesse der Schriftgießerei möchten wir wünschen, daß solche Bestrebungen möglichst unterdrückt werden. Die Entscheidung in solchen Prozessen hängt doch ganz wesentlich davon ab, in welchem Umfang sich beim Gericht die Überzeugung von der Bedeutung einer mit hohen künstlerischen Zielen arbeitenden Schriftgießerei bildet. Mit einer zweifelhaften Sache läßt sich aber kein Kredit gewinnen. Rein wirtschaftlich betrachtet macht es einen gewaltigen Unterschied, ob eine Schriftgießerei in jahrelanger Arbeit eine Schrift schafft, die neue Erfordernisse berücksichtigt und bis in die letzten Einzelheiten durchführt, oder ob sie nur mit den vorhandenen Kräften bereitliegende Erfahrungen verwertet. Im ersteren Fall handelt es sich um Aufwendungen von oft sehr beträchtlicher Höhe, die im anderen Fall erspart bleiben. Wirtschaftlich gesprochen, erscheint es darum durchaus berechtigt und notwendig, daß den einen Schriften ein verstärkter Rechtsschutz zuteil wird, wie ihn das Kunstschutzgesetz gewährt, während die anderen auch wirtschaftlich darauf keinen Anspruch haben. Welche Schriften in diesem Sinn eines „Kunstschutzes" bedürftig sind, wissen die Gießereien

Digitized by Google

selbst am besten. Es wäre dringend zu wünschen, daß sie Prozesse vermeiden, in denen auch ernsthafte Sachverständige über die Zuständigkeit des Gesetzes vom 9. Januar 1907 im Zweifel sein können.

Digitized by Google

Digitized by Google

ZUR KÜNSTLERISCHEN FORMBILDUNG DER BUCHSTABEN
VON DR. JULIUS RODENBERG

Die zierlichen und formenreichen Gebilde, in denen die flüchtigen Laute der Sprache sichtbare Gestalt empfangen, nehmen unter den Werken der bildenden Kunst – darunter sie zu rechnen sind – eine eigenartige Stellung ein. In einem, nicht in jedem Sinn willkürliche Bildungen, künstlich ersonnen und losgelöst von den Formen der Natur, wenn auch im einzelnen an sie erinnernd, fügen sich ihre Linien immer wieder zu der ihnen einmal bestimmten Figur zusammen. Ungleich den Schöpfungen der Plastik und Malerei, deren Motive, aus der Zerstreutheit des Zufalls zusammengefaßt, ihre Wirkung der Ausstrahlung eines durch den künstlerischen Willen neu geschaffenen Daseins verdanken, erscheinen die Schriftzeichen eher den Werken der Architektur verwandt, mit denen sie die strenge Gebundenheit an einen außerhalb ihrer ästhetischen Wirkung liegenden Zweck teilen.

Eng erscheint ihre Aufgabe – die Versinnbildlichung eines einzelnen Lautes – gemessen an der eines Bauwerkes. Scheinbar nur – denn welch ein seltsamer Prozeß, der für ein empfängliches Auge auch heute noch einem Wunder gleicht, vollzieht sich, wenn die Zeichen zu Gruppen zusammentreten, aus denen Farben und Gestalten aufleuchten, in denen abstrakte Begriffe sich formen und logische Verknüpfungen zu Tage treten, bis aus der sinngemäßen Kombination aller dieser bedeutungsvollen Gruppen ein der Vollkommenheit sich näherndes, wenn auch Klang und persönlichen Ausdruck entbehrendes Abbild der Sprache geworden ist. Ins Riesenhafte wächst nun ihre Aufgabe. Kleinen, schöngeformten Gefäßen gleich empfangen sie Ströme geistigen Lebens, sich füllend doch niemals über-

Digitized by Google

quellend, unendlicher Fülle mit unendlicher Zahl begegnend. Der schöpferische Wille, unter dessen Einfluß die Schriftzeichen sich zu Worten und Sätzen kristallisieren, scheint, wie er sie mit höherem Leben erfüllt und zu immer neuer Deutung führt, gleichzeitig die künstlerische Entwicklung ihrer Form zu hemmen. Individualität ist ihnen versagt; auf Wiedererkennen angewiesen, tauchen die gleichen Zeichen in immer gleicher Gestalt auf, schon in der Handschrift, mehr noch im Druck, schwer beladen mit der Aufgabe der Deutung, die keine noch so anmutige Verdunkelung erträgt. Nur an einzelnen Stellen, an Vers- und Kapitelanfängen durchbricht die ausschweifend gestaltete und kunstvoll verzierte Initiale das Gesetz, drängt sich die individuelle Form des einzelnen Buchstabens hemmungslos hervor. Im allgemeinen aber vermag die Schrift sich nicht von ihrem Zweck zu lösen und durch ihr bloßes Dasein künstlerisch zu wirken. Ansätze dazu finden sich in der arabischen Schrift, die sich als Ornament in den „unendlichen Rapport" der Arabeske einfügt, und deren Inhalt von einzelnen Koransprüchen oft zu abgerissenen und beziehungslosen Worten hinübergleitet, ja manchmal nur aus aneinandergefügten Lams und Alifs besteht, aus denen die Worte des mohammedanischen Glaubensbekenntnisses nur noch dunkel und in Bruchstücken hervorschimmern.

Während so die Originalform zahllose einander gleichende Abbilder entsendet, ist sie selbst wandelbar und die in der Schrift eingeschlossenen Gedanken und Bilder, dieselben geistigen Mächte, die die Monotonie der gleichen Zeichen zu Gunsten ihrer deutenden Aufgabe fordern, beleben die ihnen zu Grunde liegenden Urformen und verleihen ihrem Linienspiel einen Abglanz ihres persönlichen Lebens. Neben dieser aus dem Innern hervorbrechenden formenden Kraft wirken äußere Strömungen, Einflüsse der eigentümlichen Atmosphäre einer Kulturepoche auf die Schrift ein. Ein Blick auf die historische Entwicklung, besonders im Abendland, läßt erkennen, wie viele künstlerisch durchgebildete Schriftformen sich im Laufe der Zeiten teils abgelöst, teils nebeneinander behauptet haben,

Digitized by Google

und wie eng ihr Zusammenhang mit den künstlerischen Zeitströmungen ist. Das ist vielfach erforscht und feinsinnig gedeutet worden, und Parallelen, wie zwischen der monumentalen römischen Quadratschrift und dem Charakter der römischen Baukunst, zwischen der gotischen Textur und den Domen des Mittelalters lassen sich beliebig ziehen.

Zu weit freilich darf dieses zu verführerischen Exkursen lockende Spiel nicht getrieben werden. Die gleichen Einflüsse zeitigen in jeder Kunst andere Erscheinungen; Material und Technik spielen eine bedeutende Rolle und eröffnen zwingende Bahnen der Entwicklung. Ihr Einfluß aber ist mit den unwägbaren Energien, die den Stil einer Epoche gestalten, so untrennbar verbunden, daß es unmöglich ist, ihn zu isolieren; und selbst dort, wo z. B. Weichheit des Materials gewisse Bögen und Schwingungen in der Schrift sichtlich hervorgerufen, Sprödigkeit Ecken und Brechungen erzeugt hat, stehen hinter diesem scheinbar so klaren und durchsichtigen Zusammenwirken der Faktoren geheimnisvolle stilbildende Mächte. Wie die gleichen Strahlen in verschiedenen Medien verschieden gebrochen werden, erhalten die strömenden Kräfte einer Stilperiode eine andere Ablenkung in der Architektur als in der Plastik, eine andere in der Malerei als in der Schreib- und Druckkunst, wenngleich ein verwandter Zug in allen erkennbar ist. Eine Stilperiode wie die Gotik des Mittelalters, die dem empfänglichen Betrachter den Zauber der Harmonie und zugleich der höchsten Charakteristik, der Vollendung und zugleich des über alle Vollendung ewig hinausstrebenden Verlangens mitteilt, hat eine Schrift geschaffen, in der die formbildenden Kräfte höchsten Ausdruck und Ruhe des Gleichgewichts gewonnen haben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Willi Geiger. Illustration zu Tolstoi: „Kreuzersonate".
Drei Masken-Verlag, München 1921.

ABB. 108

Digitized by Google

Digitized by Google

Willi Geiger. Radierung nach Greco: „Grablegung des Grafen Orgaz".

ABB. 109

Digitized by Google

Digitized by Google

Willi Geiger. Bildnis, Radierung.

ABB. 110

Digitized by Google

Digitized by Google

WILLI GEIGER

VON PROF. DR. JULIUS ZEITLER, LEIPZIG

Es gehört zu den Übeln unserer Zeit, daß sie kaum mehr befähigt ist, eine Künstlerpersönlichkeit als etwas Ganzes, als etwas Organisches und im Zusammenhang Gewachsenes zu sehen. Es wird viel von Synthese geredet, aber im Grunde hängt dieses problematische Zeitalter keiner geistigen Betätigung lieber nach, als der Analyse. Aus diesem unheilvollen Drang resultieren die vielen Richtungen, in die sich das Kunstleben unserer Generation zersplittert und das ewige Unbefriedigtsein mit den Kunstleistungen selbst, da alle Welt desorientiert ist und die Richtungsgeschmäcklerei triumphiert. Es ist erschütternd zu beobachten, wie wenige ein unmittelbares, echtes Gefühl für die Kunst haben, wie weit das Unvermögen geht, sich zu einer Kunsterscheinung in ein persönliches Verhältnis zu setzen. In dem Bestreben, sich nur einer reinen, intellektuellen Reaktion hinzugeben, macht unsere gnadenlose Zeit es sich recht bequem. Jede Leistung muß es sich gefallen lassen, alsbald einrangiert und einregistriert zu werden in eines der Schubfächer, die die Ästhetik bereit hält. So wird der Künstler abgestempelt, nicht nur für die Gegenwart, sondern auch für kommende Zeit. Der „Kunstfreund" will dauernd diese ein für alle Mal festgestellte Note, und der Künstler bezahlt es nur zu häufig mit Verkennung und Leiden, wenn er es wagt, die ihm theoretisch fixierte Bahn zu durchbrechen. Im Zusammenhang damit steht, daß die Fähigkeit, einen Künstler zu schätzen, ihn als Typus, als exemplarische Erscheinung zu erfassen, in dieser rücksichtslosen Zeit mit ihrem hemmungslosen, brutalen Aktivismus abhanden gekommen ist, daß man von einer „Krisis der Kunst" überhaupt sprechen kann. Die heftige

Digitized by Google

Betriebsamkeit in Kunstausstellungen ist keine Widerlegung, sondern eine Bestätigung gerade für die Oberflächlichkeit des Kunstinteresses. Die Gabe der unbefangenen Würdigung und Wertung eines Schaffenden, die für kunstfrohere Epochen etwas selbstverständliches war, die Gabe des naiven Eindringens in das Werk des Künstlers, sind in unserer, Technik, Mechanisierung und Muskelkraft vergötzenden Gegenwart einer verhängnisvollen Verkümmerung anheimgefallen.

Gerade deshalb muß gesagt werden, daß nie eine Zeit den Künstler so nötig hatte, als die Unsrige. Wenn die Epoche blind zu werden droht, ist der Künstler das sehende und gestaltende Auge. In ihm verkörpert sich die wahre Rhythmik der Generation, in ihm spiegeln sich die für so viele verschütteten Ziele. Der Künstler realisiert das Gesetz seiner Epoche. Wenn nun der Name Willi Geiger genannt wird, ist, um seinen astronomischen Ort zu bestimmen, im bisher Gesagten mancherlei Beziehungsvolles bereits angedeutet worden. Die Entwicklung dieses Künstlers erfolgte absolut organisch. Sie wuchs von Anfang an nicht aus der Naturabschrift, sie wirkte sich von Anbeginn an durch die Fantasie, durch die Vision aus, wie denn Geiger Expressionist war, bevor es den Expressionismus gab. Diese Künstlernatur spricht sich in einer seltenen Einheit des Fühlens und Empfindens aus und es sind alle Werke, die ihr entströmen, gleichviel welchem Reiche sie angehören, harmonisch miteinander verbunden. Aus diesem Volumen wuchs die Einheit seines Stilwillens, die sein Schaffen sowohl in der Graphik, wie in der Malerei auf eine hohe Ebene stellt, eines Stilwillens, der ihn aus fantasiegeladener Extase, aus einem Wissen um die Hintergründigkeit des Lebens immer wieder vorwärts drängen läßt. Seiner Vision ist das Zufällige genommen, was sie erzeugt ist in einer neuen unio mystica das Irrationale der Seele.

1878 in Landshut geboren, hatte er an der Kunstgewerbeschule, an der technischen Hochschule, (mit dem Staatsexamen als Zeichenlehrer abschließend) und an der Münchner Akademie studiert. Es liegt im Wesen seiner spezifisch geistig zeichnerischen Art, daß Geiger zuerst als Graphi-

Digitized by Google

ker hervortrat. Aber schon mit dem Verlassen der Stuck-Klasse in München suchte er sich einen malerischen Stil, der selbständig ist der Natur gegenüber. Von der Münchner Akademie durch die Stiftung des Graf-Schack-Preises ausgezeichnet, der ihm einen zwei-jährigen Aufenthalt in Italien und Spanien ermöglicht, wird ihm das letztere zum Erlebnis, hat er dort entscheidende Begegnungen mit Goya und noch mehr mit Greco. Seine zahlreichen Kopien nach diesen Meistern sind im Grunde konzentrierte Neuschöpfungen, Übersetzungen in seine eigene Sprache. Die Ordnung des südlichen Formenkreises eröffnet sich dem Träger des Villa-Romana-Preises in einer Studienzeit, die ihn 1910 auf ein Jahr nach Florenz führt. Die malerischen Möglichkeiten dieser Entwicklung wurden zunächst vom Weltkrieg unterbunden, an dem der Künstler als Luftschiffer an der Front teilnimmt. Nach dem Krieg aber entfaltet sich die Welt der Farbe in Gemälden, die nun aus einem befreitem Schöpfertum in reicher Fülle entstehen. Geigers Bilder sind nicht beladen mit der komplizierten und sensationellen Problematik seiner früheren Graphik, er taucht in die Seele der Dinge, er wird der Mythiker, der Magiker des Gegenständlichen. Eine Atmosphäre des Wesentlichen wittert um seine geologisch-tektonischen Landschaften, um seine Blumen, um seine Bildnisse. Die Porträts dringen bis an jene Grenze vor, an der aus dem Objekt der Repräsentant eines Typus wird. Beispiele hierfür sind die Bildnisse von Heinrich Mann (Ruhmeshalle Barmen, städtische Kunstsammlung der Stadt Nürnberg), Pfitzner und Waltershausen (Lenbach-Galerie-München), des Erbprinzen Heinrich von Reuß (Gera-Schloß), des Oberbürgermeister Dr. Rothe (Stadtbibliothek, Leipzig) und das im Leipziger Museum befindliche Bildnis eines spanischen Offiziers. Die Gemälde Geigers sind weniger aus ihrem tektonischen Akkord von Raum und Fläche, als aus der Farbe heraus zu verstehen. Man könnte von einem ins mystische gesteigerten koloristischen Realismus sprechen, aber es wäre unzulänglich, den Zauber dieser Farben, dieser atonalen Augenmusik, nur so zu bezeichnen. Die Palette Geigers ist die Welt farbiger Emanation und Materialisation des Unsichtbaren,

Digitized by Google

Geisterhaften, Okkulten. Die Jahre 1923, 1924, 1925 verbrachte Geiger wiederum im Süden, in Spanien, Marokko und Teneriffa. Aus dieser Zeit stammen die Bildnisse jener spanischen Männer und Frauen, die Landschaften und Blumenstücke, wie wir sie aus Galerien und Ausstellungen kennen, und woran sich jüngst überaus fesselnde Stilleben- und Früchte-Bilder anschloßen.

Es wurde oben schon angedeutet, daß Geiger als Graphiker begann. Bei Stuck (1902–1905) hatte er das handwerkliche des Zeichnens und Malens, bei Halm das Radieren gelernt. Seine ersten Zyklen „Seele", „Liebe", die ihm die große silberne Medaille der Akademie brachten, bedeuteten eine Eruption und eine starke Überraschung. Der Künstler, in Klinger und Nietzsche befangen, philosophiert hier mit Feder und Griffel. Das „Gemeinsame Ziel", Rom 1905, das bei Erscheinen den bayrischen Landtag, das Amtsgericht München und schließlich das Reichsgericht beschäftigte, war ein Aufschrei der entfesselten Animalität. Geigers Gefühl für die fieberhafte Trächtigkeit der Zeit mußte ihn zu Dichtern wie Dehmel, Dauthendey, Mombert führen. Seine radierten Variationen zu den „Verwandlungen der Venus" werden zu glänzenden Paraphrasen eines nie versagenden Themas. Die Unerschöpflichkeit an Einfällen aus einem Arsenal von Unverbrauchtheit kam zugleich Geigers Gebrauchsgraphik zu Gute. Vielleicht ist er das vornehmste Beispiel dafür, wie wohltätig die Befruchtung der graphischen Zweckkunst von der freien Kunst her ist. Diese freie Graphik ist, im Gegensatz zur Schematik und Pedanterie des Sachstiles und reklamegraphischer Rezepte, die immer wieder belebende Quelle für die angewandte Graphik. Seine „Exlibris" in ihrer knappen Drastik, in ihrer beziehungsreichen Formulierung haben dieser Kunstübung zwei Jahrzehnte hindurch eine besondere Prägung gegeben. In Erinnerung sind noch Geigers von der Inflation leider verdrängte Briefmarken. In der Reichsbriefmarkenkonkurrenz erhielten seine Entwürfe unter 40 geladenen Künstlern den 1. Preis. Im Reichsbanknotenwettbewerb erhielt der Künstler wenige Jahre später einen 2. Preis zugesprochen.

Digitized by Google

Man wird verstehen, daß einem Menschen, der so auf die Intensität des Lebens, auf die stärksten Spannungen der Seele ausgeht wie Geiger, der Stierkampf irgendwie wahlverwandt ist. Eine ganze Reihe von Stierkampf-Zyklen (1906–07, 1910–13, Verlage Cassirer und Gurlitt, 1920 und 1922, Bischoff-München) entsprossen diesem leidenschaftlichen Interesse. 1918 erscheint bei Gurlitt „Carmen"; 1923 folgen die 31 Radierungen „Tauromachie" bei E. A. Seemann-Leipzig, und die 21 Blätter der „Corrida de Toros"[1]. 1926 bringt sein „Spanienbuch" bei Gurlitt die literarisch dichterische Essenz der jahrelangen spanischen Erlebnisse des Künstlers.
Es liegt im Wesen des Geiger'schen Illustrationsstiles, daß seine Art zu illustrieren ihn von seiner Graphik stärker getrennt hält, als sonst eine solche Entferntheit auf diesem Gebiete konstatiert werden kann. Einigen Dramen Wedekinds, mit dem er in München freundschaftlich verbunden war, (Lulu, Frühlingserwachen), widmete Geiger Lithographien. Die Nachkriegszeit gehörte ausschließlich der radierten Illustration. Es sind Dichter wie Tolstoj (Der Teufel, Die Kreuzersonate[2], Tod des Iwan Iljitsch[3]) Dostojewsky (Krotkaya[4], Das junge Weib[5], Tauschnee, Der Gatte[6], Ein schwaches Herz), Balzac (Eine Leidenschaft in der Wüste[7]) die ihn fesseln. Aber auch Kleists Problematik (Michael Kohlhaas, Verlobung von San Domingo[8]) zieht er in das Bereich seines Schaffens. Ein delikater Genuß für die Sucher sublimer Reize, ein Erforschen und Erbohren des Subkutanen. Die zeichnerische Analyse dringt ins metaphysische vor. Das letzte graphische Werk des Künstlers, aus dem man hier Proben sieht, sind die in Leipzig, am Chiemsee und in Südfrankreich entstandenen „Radierungen 1929"; sie zeigen Geiger in der Zeit seiner Reife; sie zogen gelegentlich der vom deutschen Auswärtigen Amt in Paris (Bibliothèque Nationale) und Warschau veranstalteten großen Graphikausstellungen (Mai 1929), sowie bei der Ausstellung des Künstlers in der Galerie Zack in Paris (April 1930), die internationale Aufmerksamkeit auf sich.

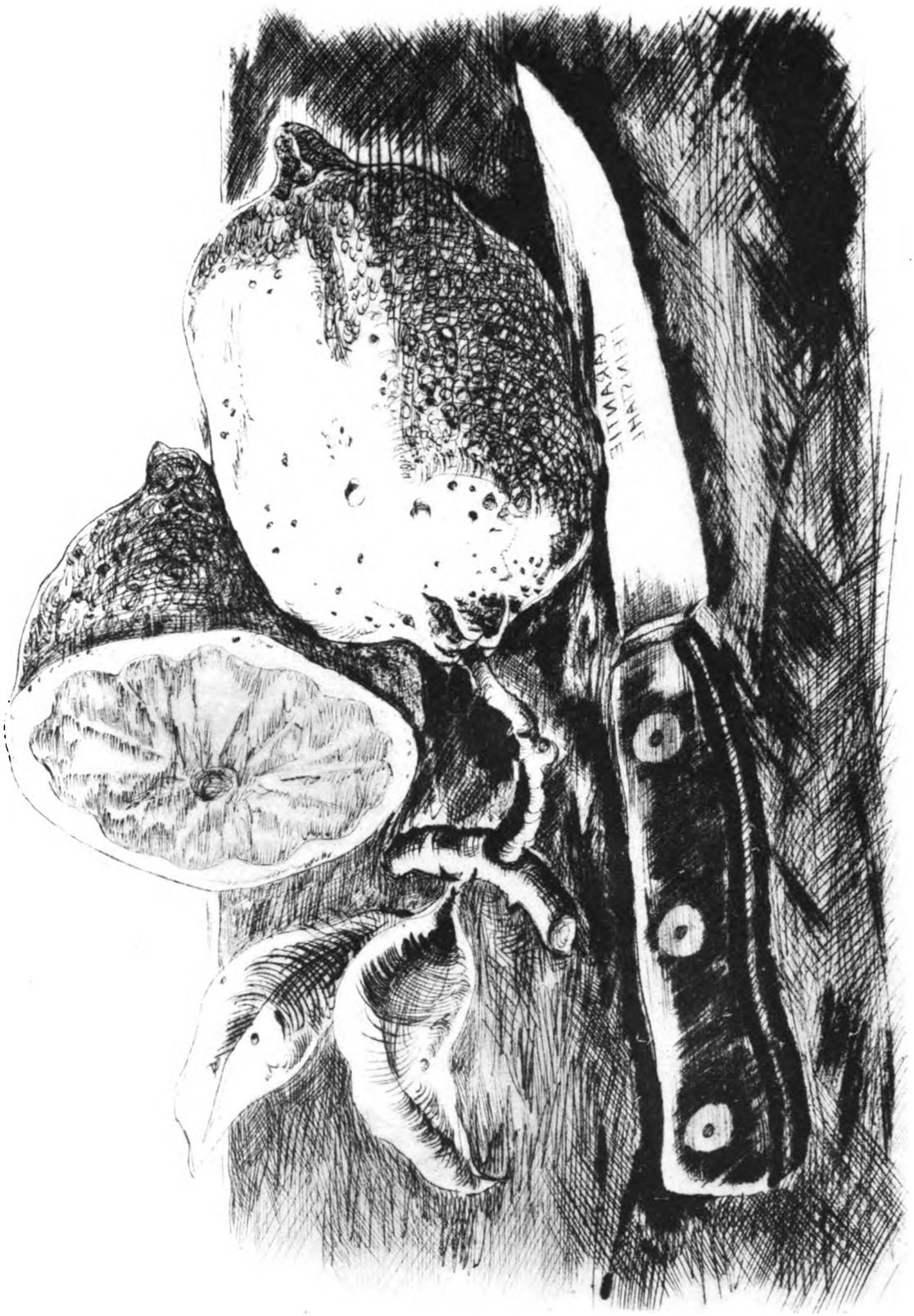
---

1 Verlag Bischoff, Münschen. 2 Drei Masken Verlag. 3 Euphorion Verlag. 4 Drei Masken Verlag. 5 Seemann Verlag. 6 Euphorion Verlag. 7 Gurlitt Verlag. 8 Euphorion Verlag.

Digitized by Google

Es ist nicht die breite Straße der bequemen und dem schnellen Erfolg dienenden Kunst, auf der man Willi Geiger seinem Ziele zuschreiten sieht; als Künstler gehört er zu den Entdeckern seelischen Neulandes. Seine Vitalität, sein Reichtum an künstlerischen Spannungen leisten Bürgschaft dafür, daß seinem Werk Dauer gesichert ist.

Digitized by Google



Willi Geiger. Aus „Radierungen 1929".

ABB. 111

Digitized by Google

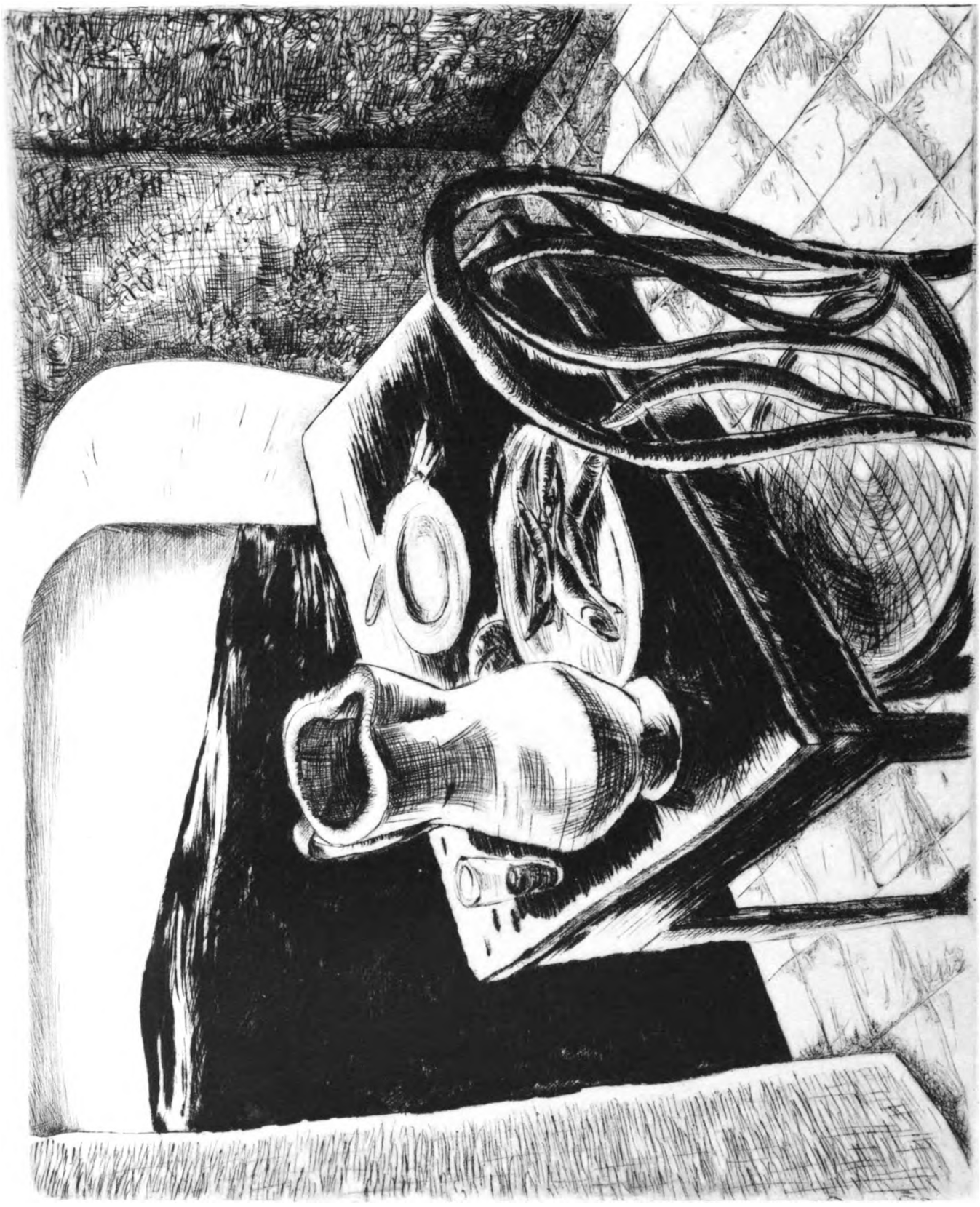
Digitized by Google

Willi Geiger. Aus „Radierungen 1929".

ABB. 112

Digitized by Google

Digitized by Google



Willi Geiger. Aus „Radierungen 1929".

ABB. 113

Digitized by Google

Digitized by Google

Willi Geiger. Aus „Radierungen 1929".

ABB. 114

Digitized by Google

Digitized by Google

IGNATZ WIEMELER

VON KUNO GRAF HARDENBERG-DARMSTADT

Ignatz Wiemeler steht jetzt ohne Zweifel an erster Stelle unter den deutschen Einbandkünstlern, und wenn man ihn rechtzeitig von Offenbach nach Leipzig in einen erweiterten Wirkungskreis berief, so tat man damit recht. In ihm vereinigt sich in glücklicher Weise angeborenes Künstlertum mit feinstem handwerklichem Geschmack und einer ausgesprochenen Lehrbegabung. Eigenschaften, die ihn befähigen gerade dort zu stehen, wo es gilt, vorbildlich unter einer bildungshungrigen Jugend zu wirken. Er ist eine jener Meisternaturen, deren Wissen, Fühlen und Können von echter Menschlichkeit getragen wird, so könnte man noch ergänzend sagen.

Was Wiemelers frühe Erfolge betrifft, so beruhen sie vor allem in seinem genialen Gefühl für sein Material, das Leder, das er in allen seinen Gestaltungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten bis aufs Letzte beherrscht. Mit einer geradezu zärtlichen Liebe hängt er an ihm und weiß seine gewachsene, gewordene Schönheit in immer neuem Lichte zu zeigen: „Wiemeler kann das Leder reden lassen" sagte mir einmal ein befreundeter Bibliophile und Experte, „ich bin bei manchen seiner Arbeiten in Gefahr Kleptomane zu werden."

Es ist mir dieser Scherz immer durchaus verständlich gewesen, Wiemeler hat auf all den vielen Gebieten der Lederbearbeitung, zu der ihn sein Wirken verpflichtete, immer vorbildlich geschaffen. Ich entsinne mich mancher Muster von Portefeuillearbeiten, die an Eleganz und Reiz, an vornehmer Einfachheit und Originalität jedem internationalen Wettbewerb überlegen erschienen; ich kenne Bucheinbände von seiner Erfindung und seiner Hand, die ich schlechthin als klassisch bezeichnen möchte, da er auch in ihnen

Digitized by Google

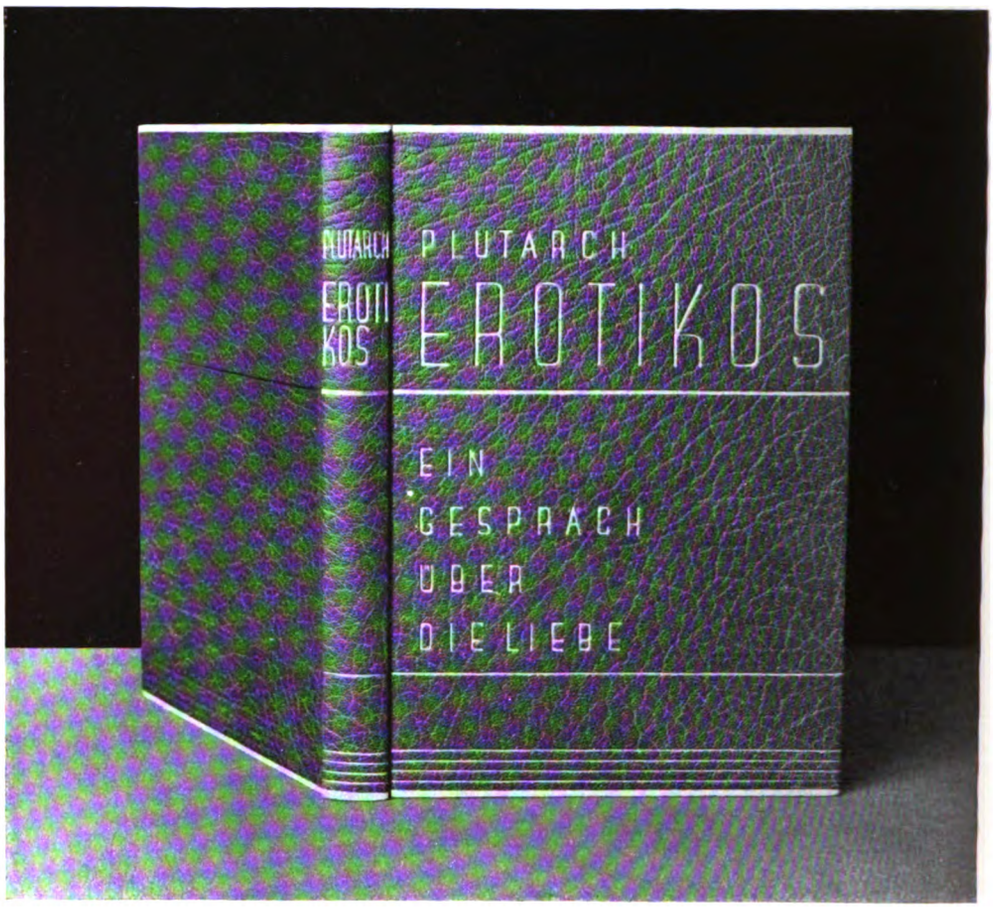
immer vom Wesen des Leders und seiner Schönheit ausgeht. – Während man neuerdings vielerorten wieder der Versuchung verfällt, Ornament oder Technik wieder vor Leder gehen zu lassen und mit Leistungen im Buchgewerbe auf dem Plan erscheint, die überladen, unsinnlich und gekünstelt, fast prachtbändlich im alten Stile anmuten, hat Wiemeler immer den vollen Takt, das Leder an erster Stelle sprechen zu lassen. Er weiß, daß Leder sinnlich behandelt werden muß, daß Leder uns ein besonders geheimnisvoll-nahes Material ist, das in seiner Struktur, in Farbe und Charakter Ausdrucksmittel und Empfindungserreger ist, daß nur ein Pfuscher es vergewaltigt und überzieratet. Wo er Linien und Ornament pressend spielen läßt, da geschieht das stets mit letztem Feinsinn, um den Reiz des Ledergrundes durch Bindungen, Teilungen, Rahmungen irgendwie vielfältiger zu machen, niemals aber aus tändelnder, uns Deutschen vielfach leider tief eingewurzelter Ziermanie. In der plastischen Formung des Leders, wie sie der Bucheinband vielfach verlangt, ist er gleich sicher und überlegt. So kommt es, daß ein Wiemeler-Band die angenehmsten Empfindungen auslöst, wenn ihn die bibliophile Hand wiegt und wägt. Es ist etwas Magisch-Befriedigendes in solch einem Werke seiner Kunst, es geht eine Wirkung von ihm aus, die sich nicht ganz in Worte fassen läßt, die aber jedenfalls auf einer absoluten technischen Harmonie der erfindenden und gestaltenden Kräfte, die zur Entfaltung kamen, beruht! Da ist keine Schwere, keine Überlastung und Überladung, da ist hingegen Feinheit, Leichtigkeit und Eleganz und vor allem immer das beste Niveau, das keine Konzession an irgend welche minderen Wünsche eines geringeren Publikums kennt. Somit ist zu wünschen, daß es Wiemeler immer mehr möglich wird, seine ungewöhnlichen Gaben zum Segen unseres Buchgewerbes und unserer buchgewerblichen Jugend zu entfalten; er ist einer derer, die nicht nur berufen sondern auch auserwählt sind.

Digitized by Google

IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Zinnoberrotes Maroquin mit schwarzen eingelegten Kanten, schwarzen Bünden, schwarzem Titelschild und Handvergoldung

ABB. 115

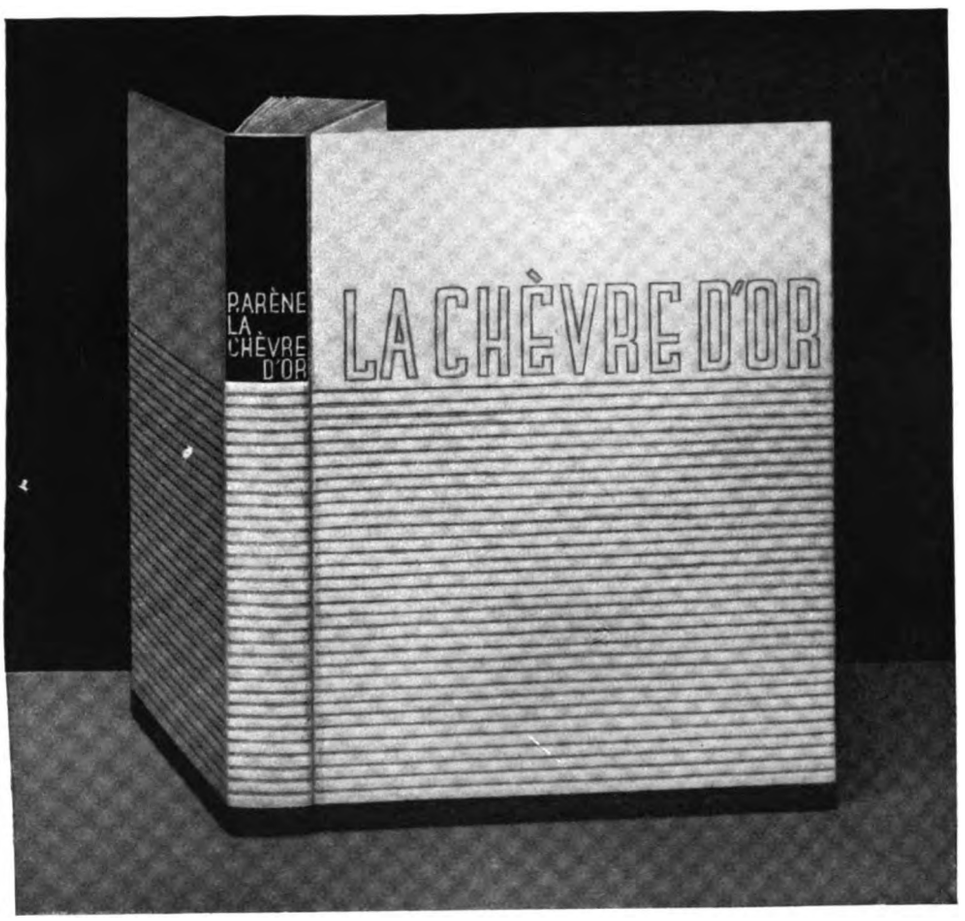
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Zinnoberrotes Maroquin mit eingelegten gelben Kanten und Handvergoldung

ABB. 116

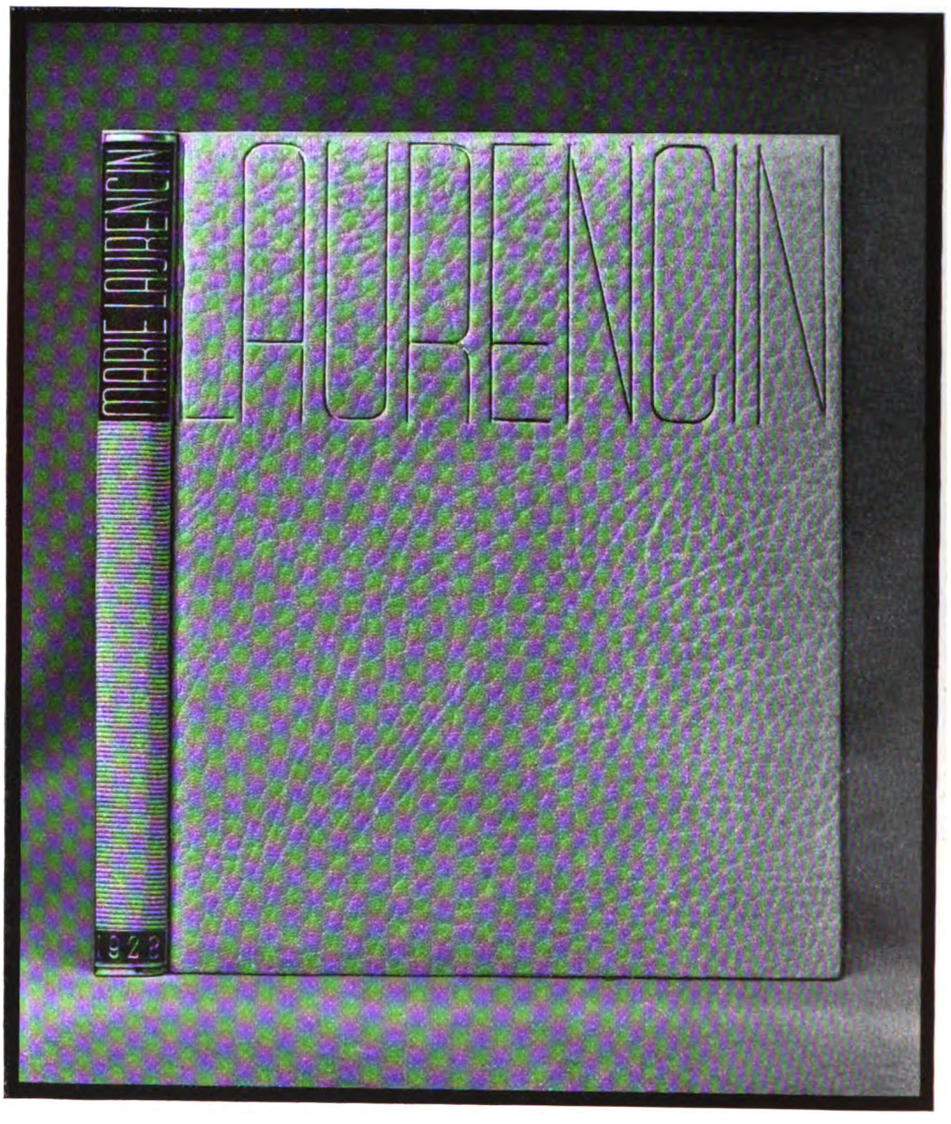
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Naturfarbiges Kalbleder mit schwarzen Auflagen, Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 117

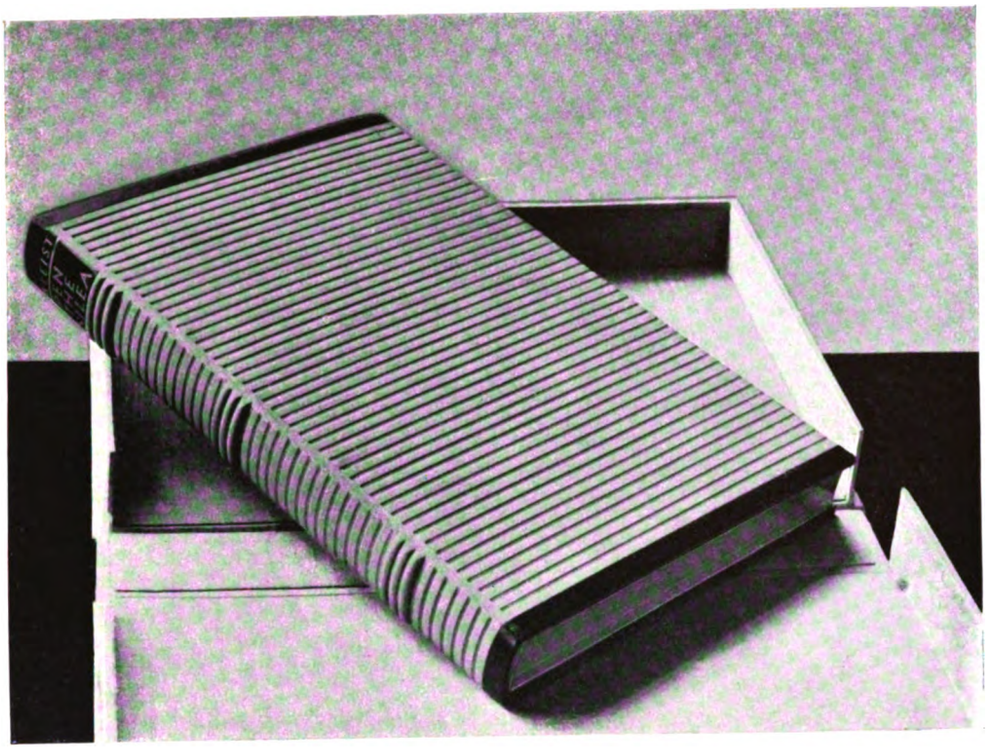
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Weißgraues Maroquin mit blauen Auflagen und Handvergoldung

ABB. 118

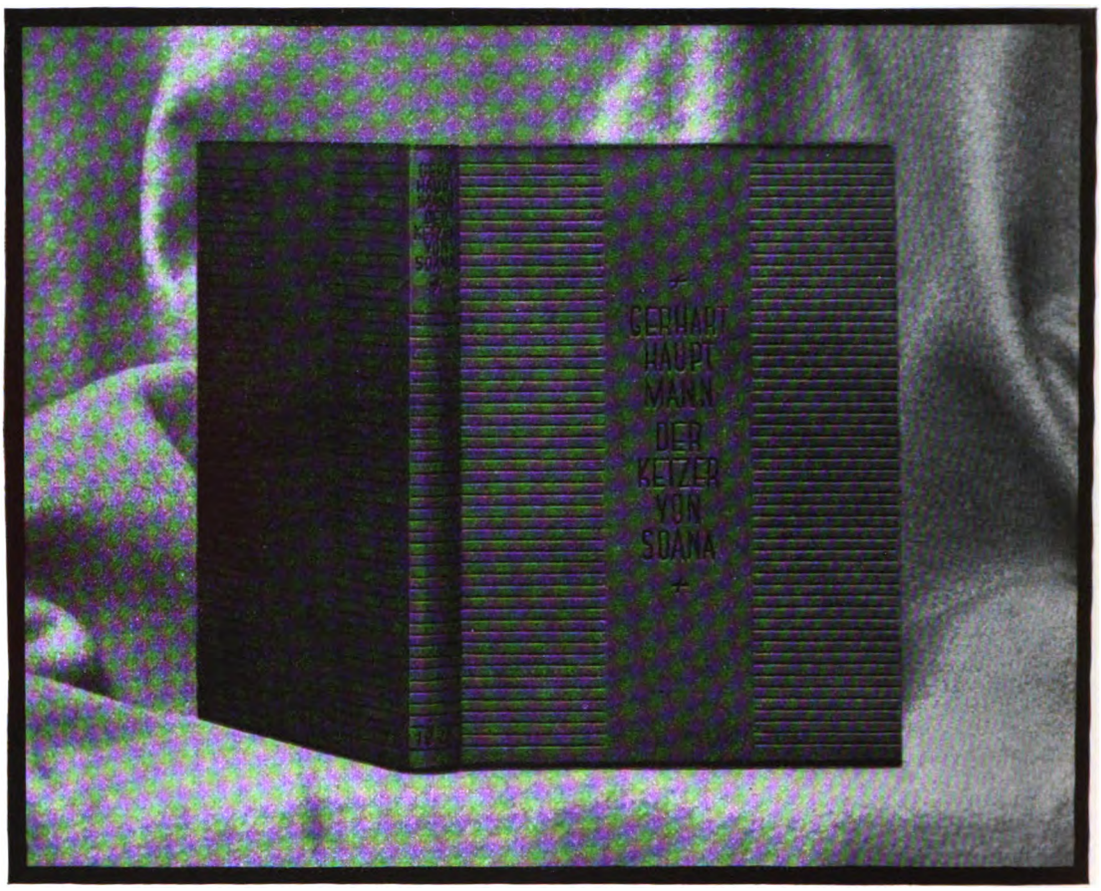
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Naturfarbiges Kalbleder mit schwarzen Auflagen, Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 119

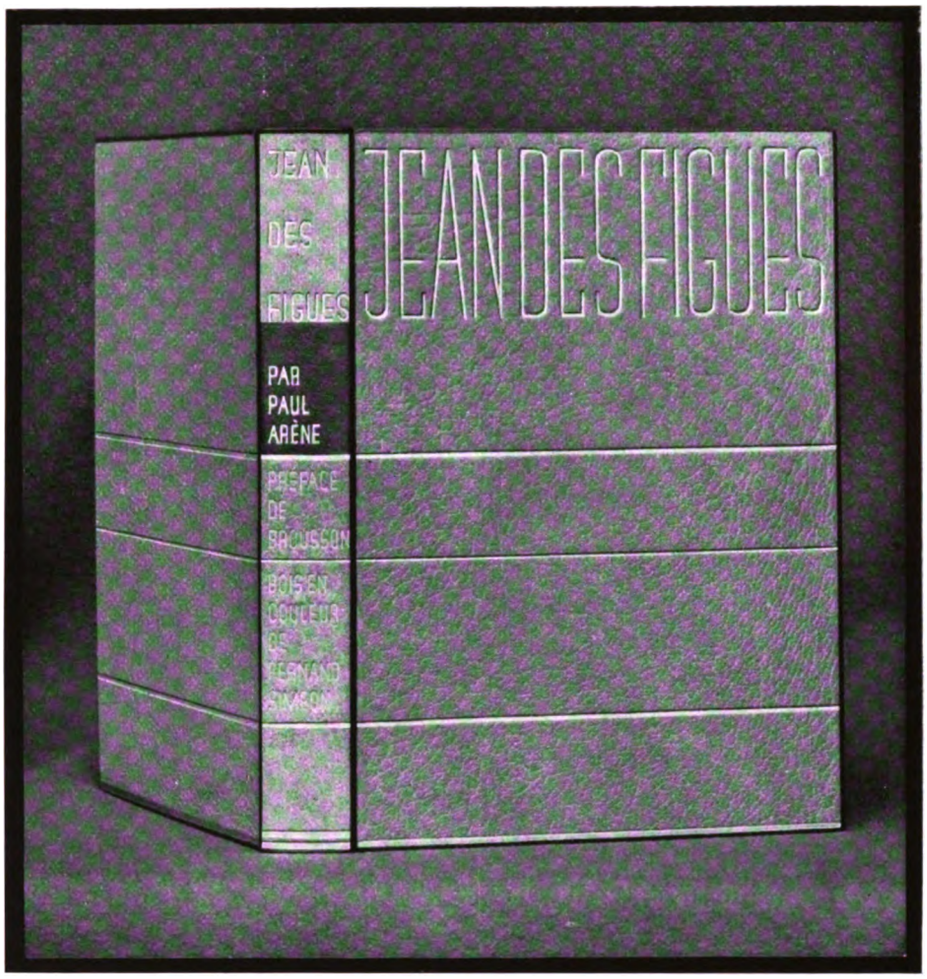
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Ziegelrote Oasenziege mit schwarzen eingelegten Kanten und Blinddruck

ABB. 120

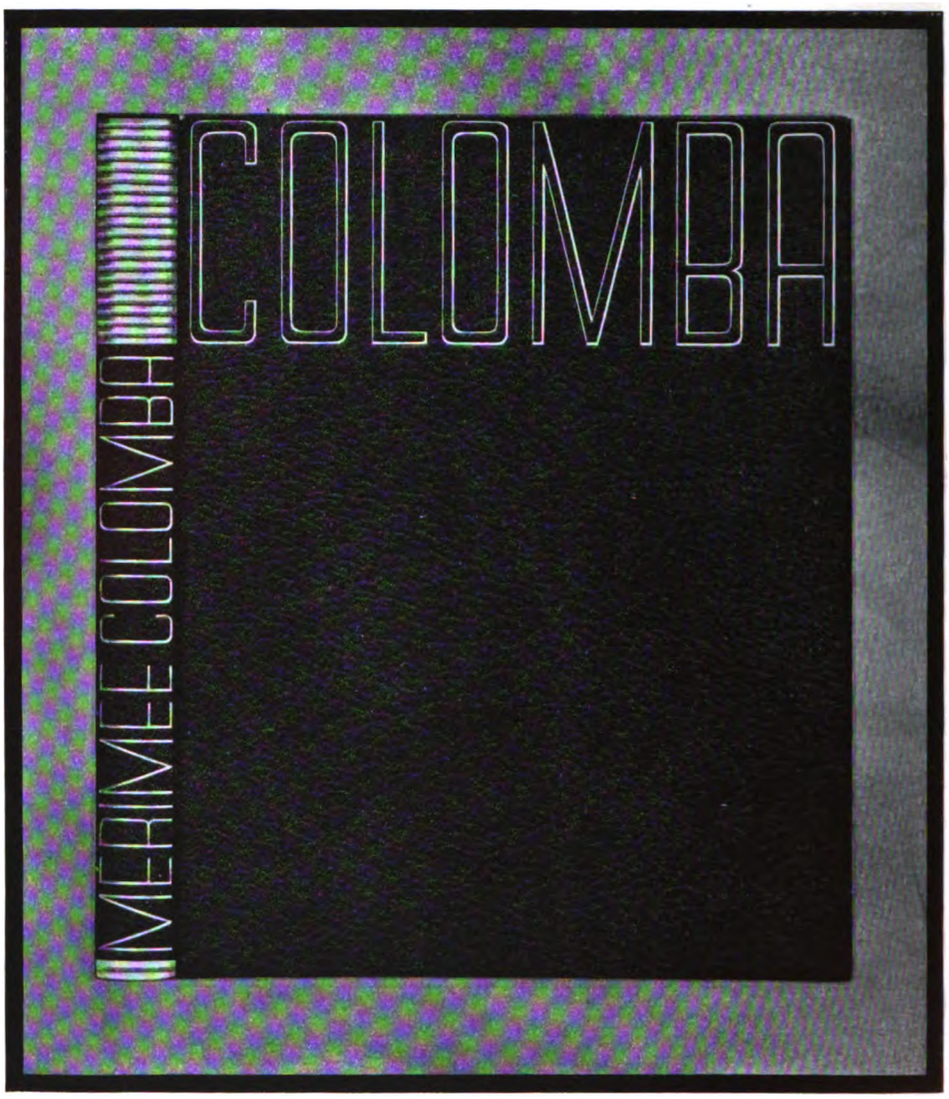
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Gelbes Maroquin mit zinnoberroten Kanten, blaßblauen und roten Titelschildern und Handvergoldung

ABB. 121

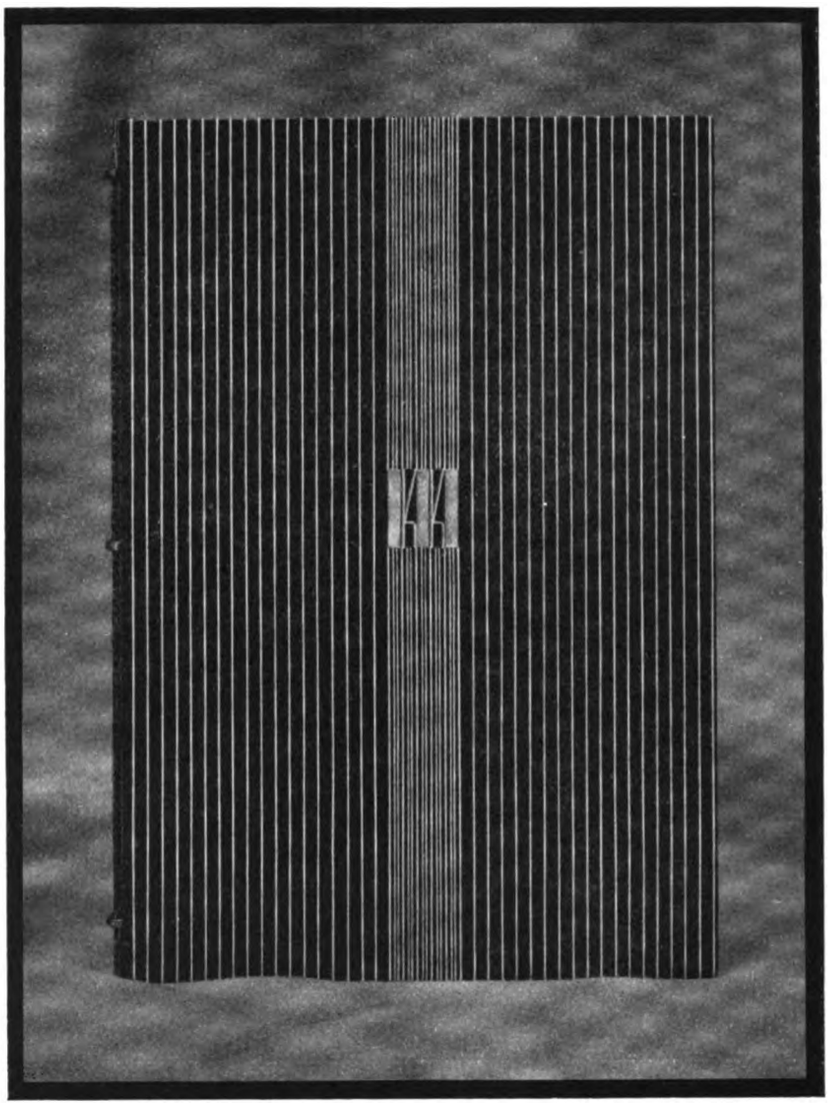
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Blaues Maroquin mit gelben Auflagen und Handvergoldung

ABB. 122

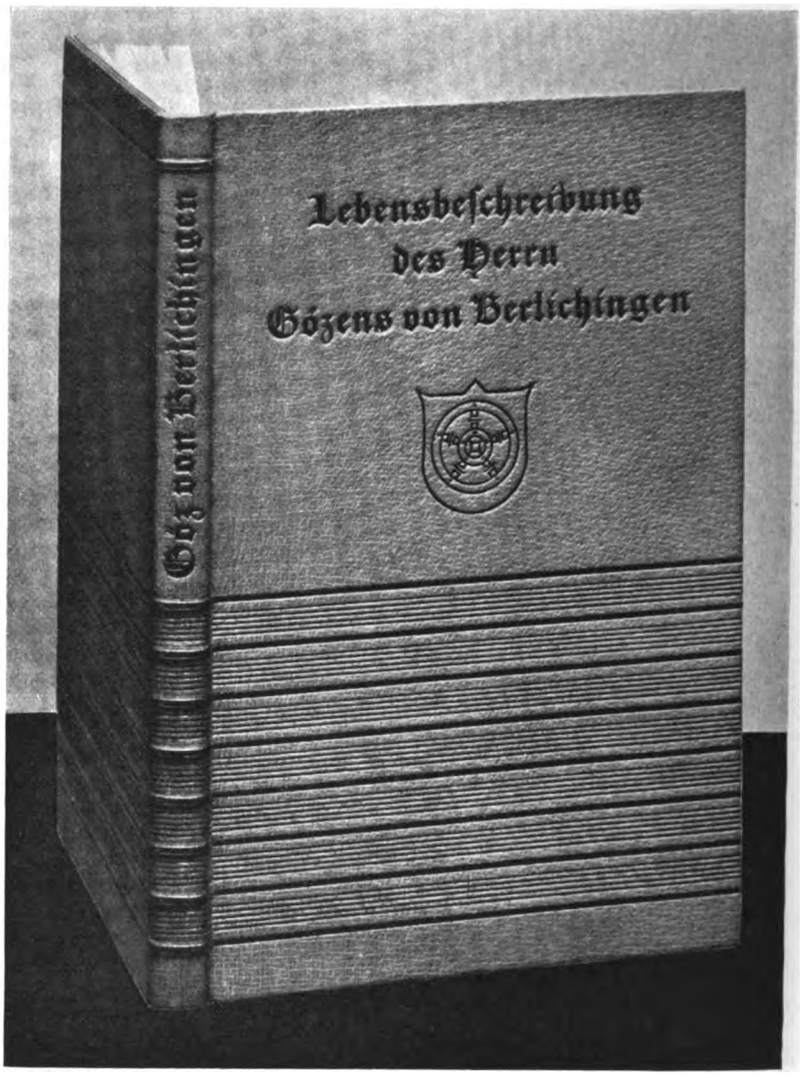
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Graublaues Ecrasée mit Handvergoldung

ABB. 123

Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Naturfarbiges Schweinsleder mit Blinddruck

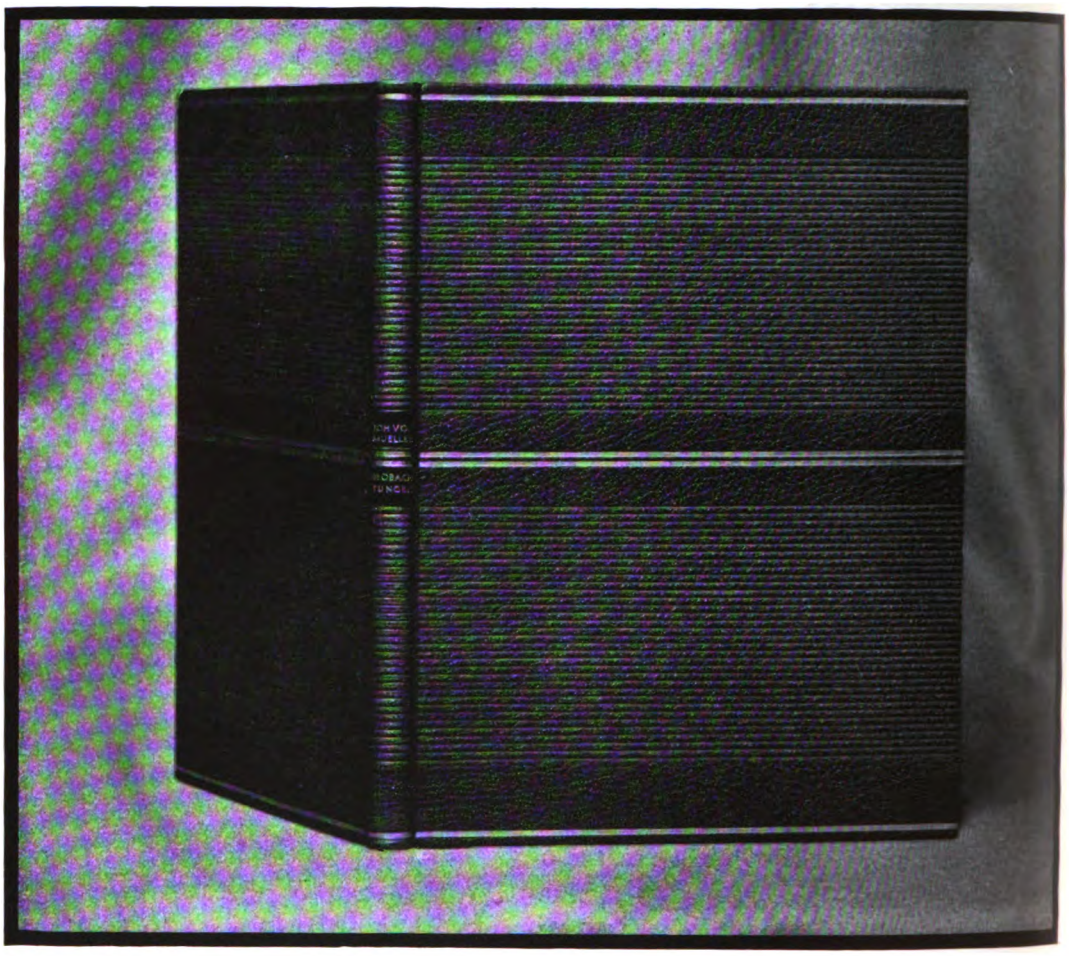
ABB. 124

Digitized by Google

IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Hellgraues Maroquin mit braunen eingelegten Kanten, grauen und rotbraunen Titelschildern und Blinddruck

ABB. 125

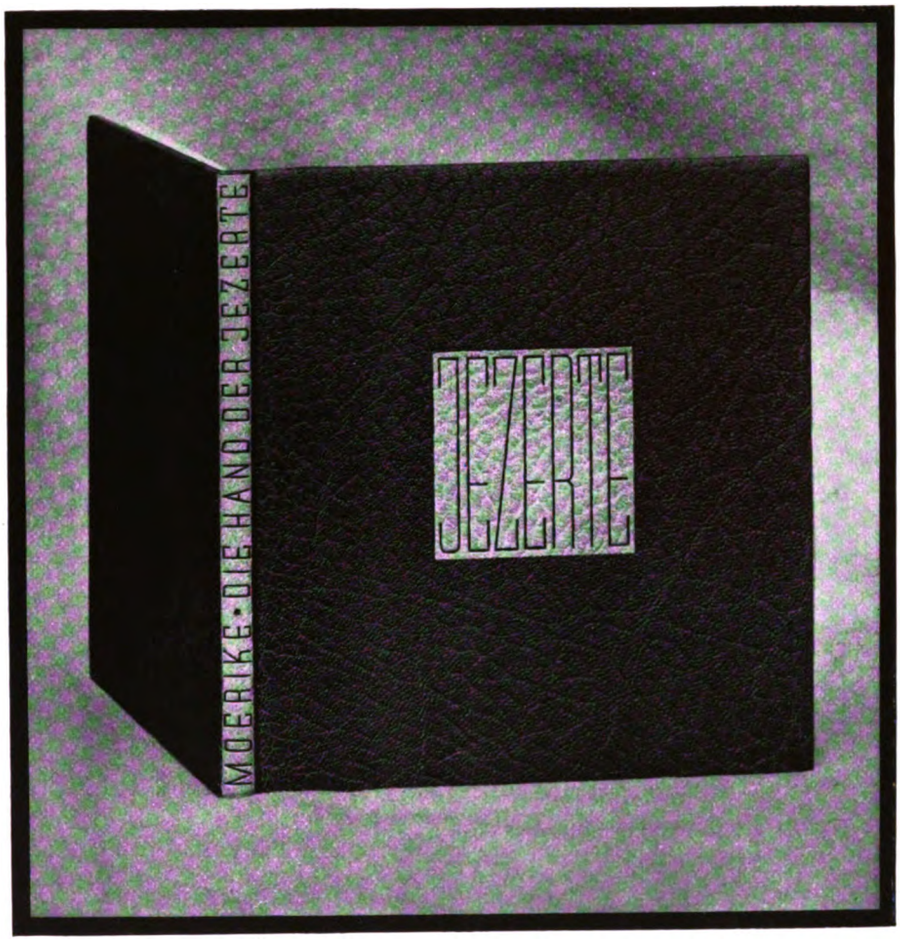
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Blaugraues Maroquin mit zinnoberroten Titelschildern, Oxydsilberdruck und Handvergoldung

ABB. 126

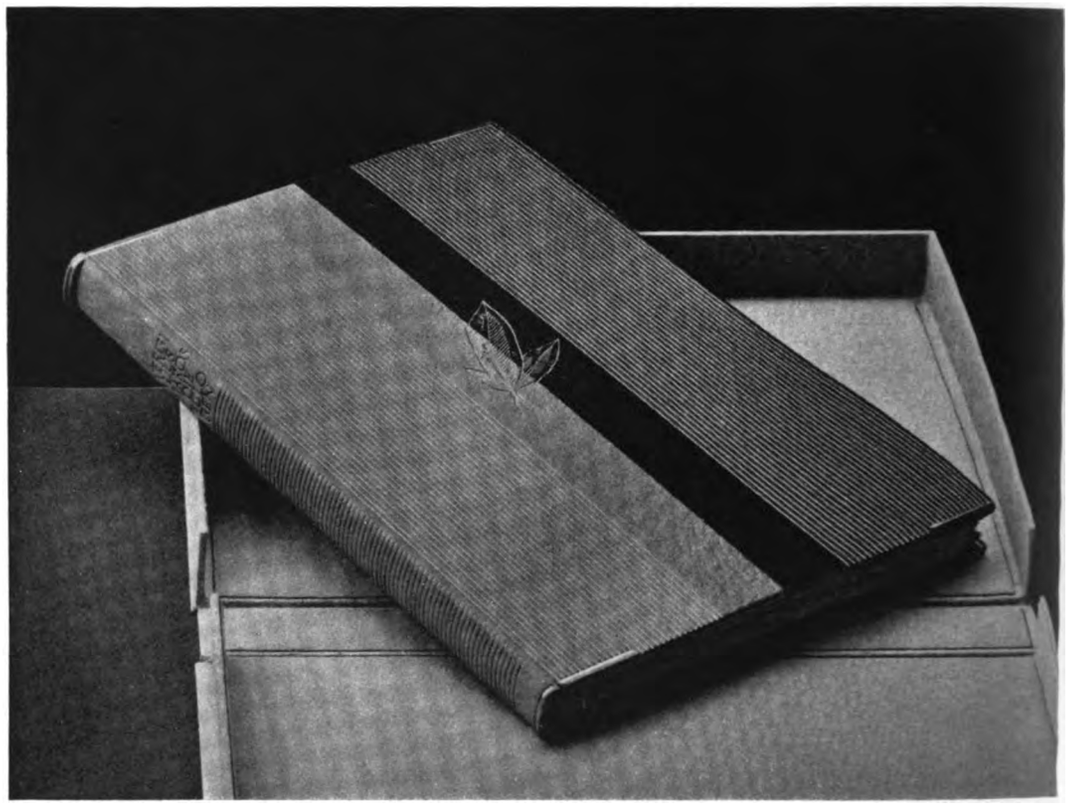
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Zinnoberrotes Maroquin mit gelben Auflagen und Blinddruck

ABB. 127

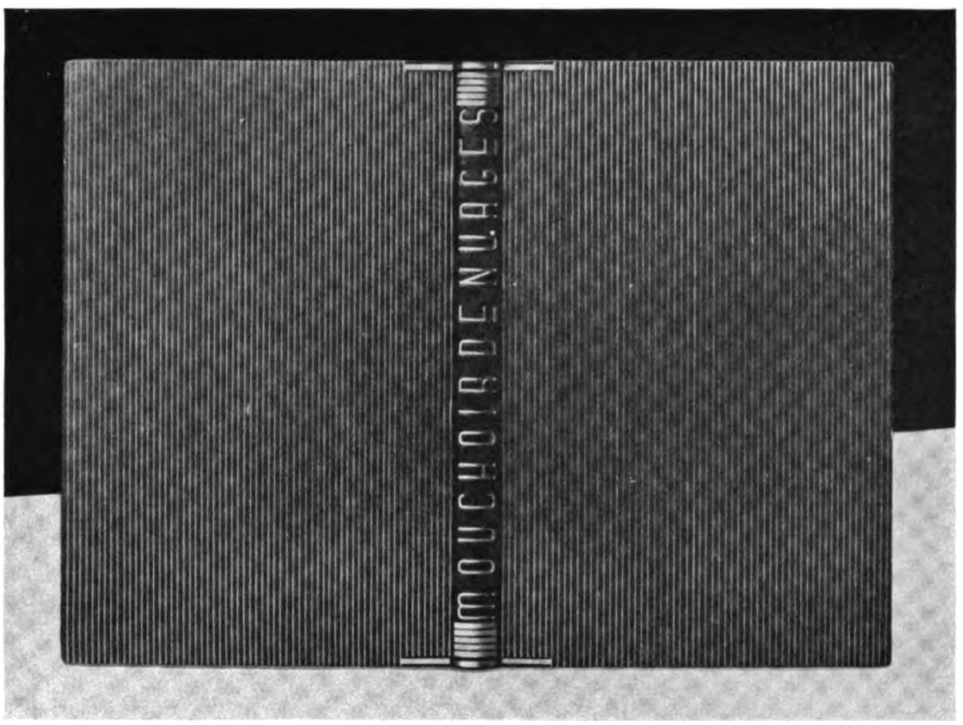
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Weißgraues und rotes Maroquin zusammengesetzt und Handvergoldung

ABB. 128

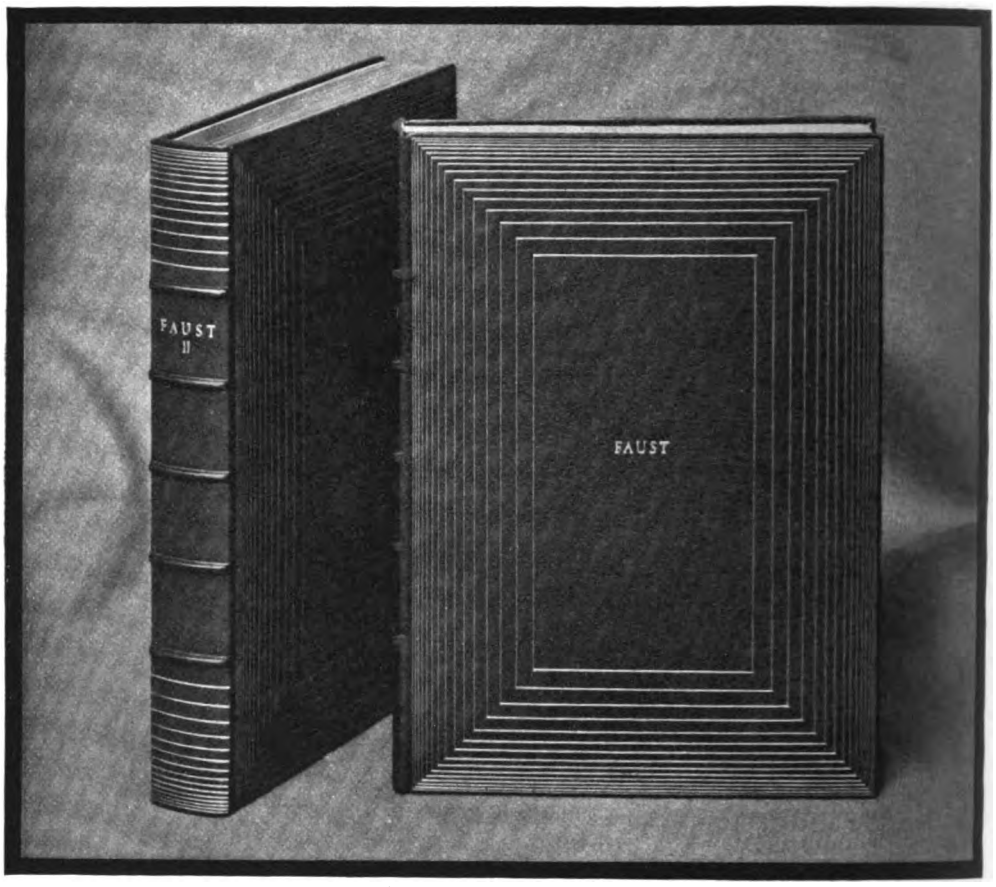
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Zinnoberrotes Ziegenleder mit Handvergoldung

ABB. 129

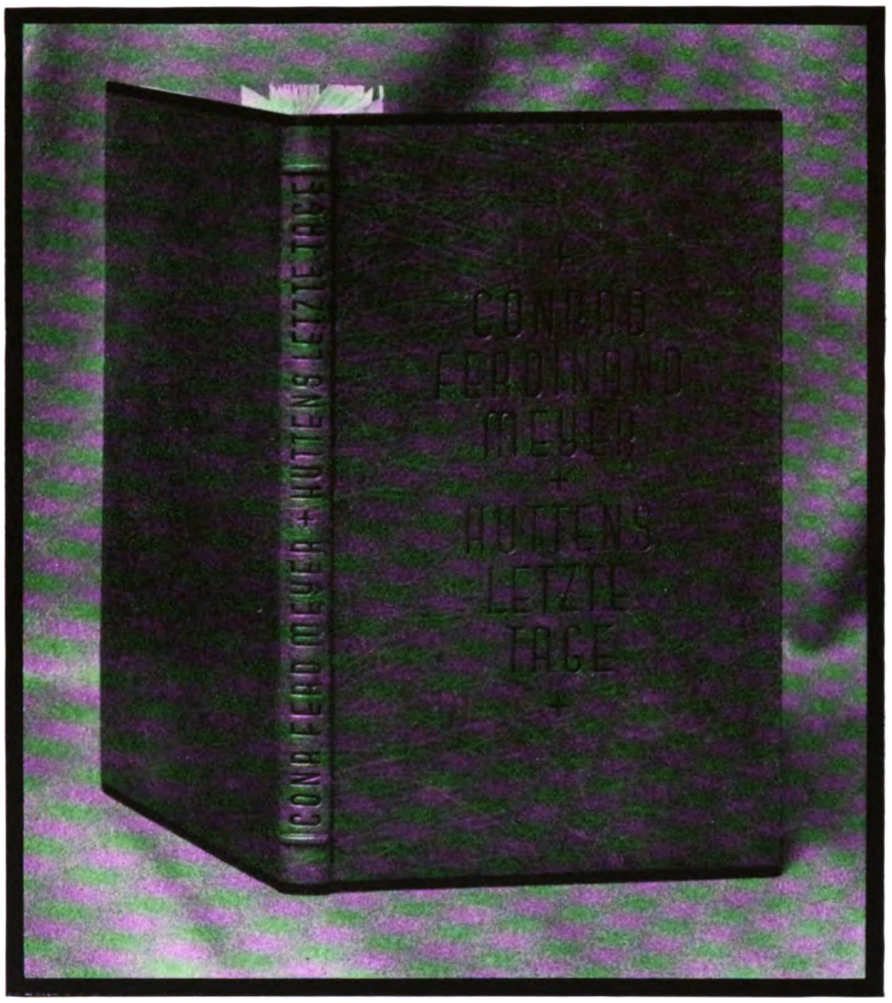
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Ziegelrote Oasenziege mit Handvergoldung

ABB. 130

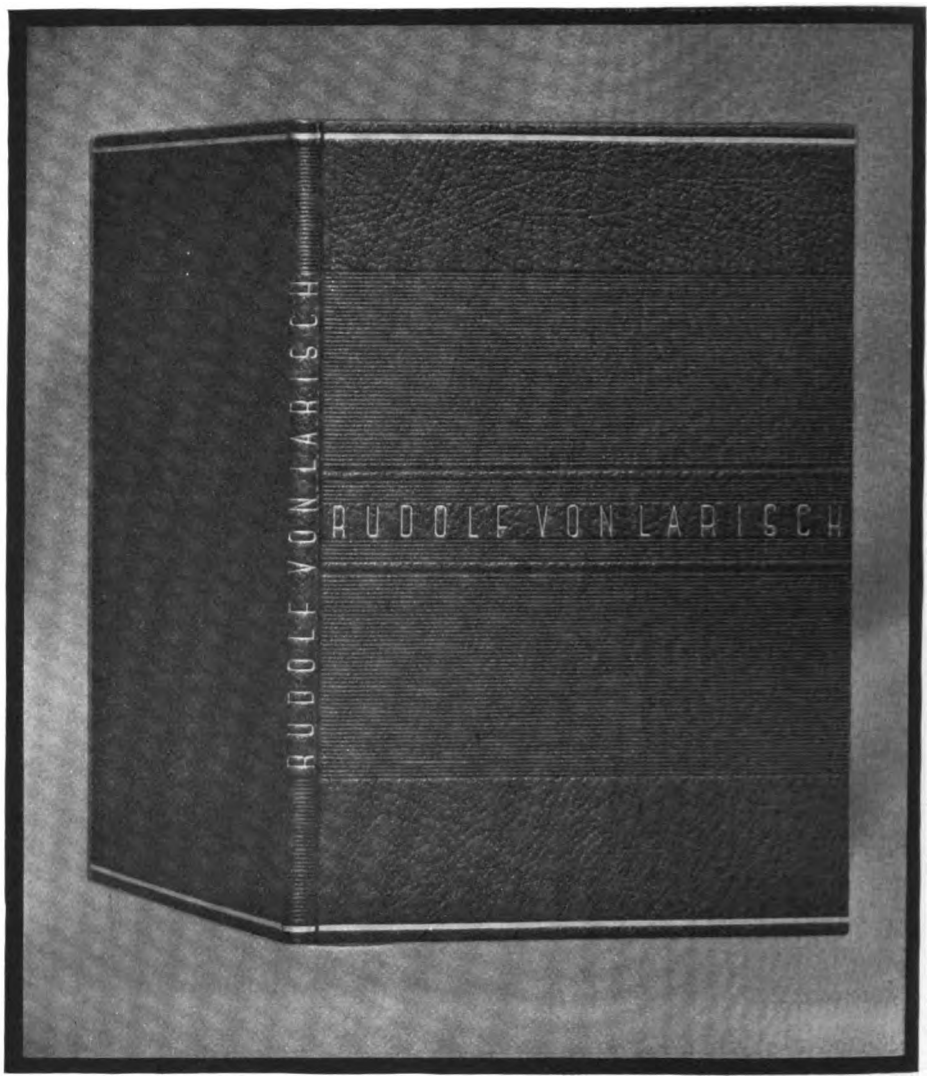
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Rotbraunes geglättetes Niggerleder mit eingelegten schwarzen Kanten und Blinddruck

ABB. 131

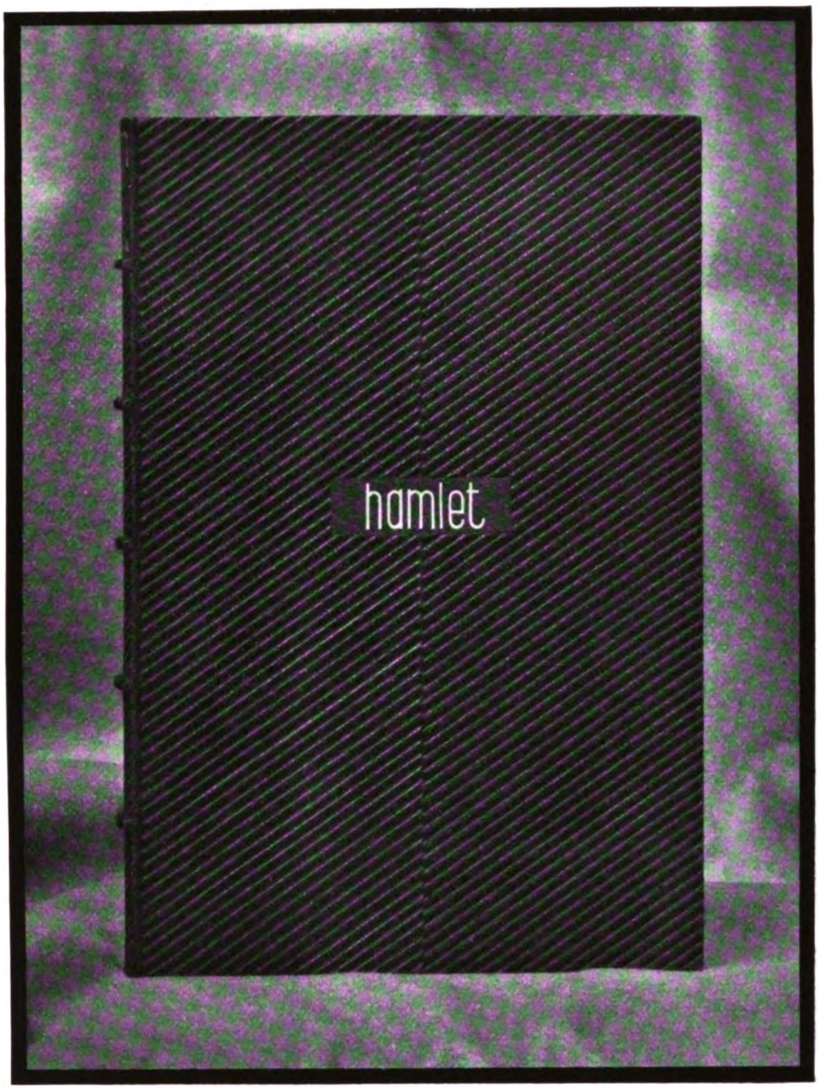
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Schwarzes Maroquin mit Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 132

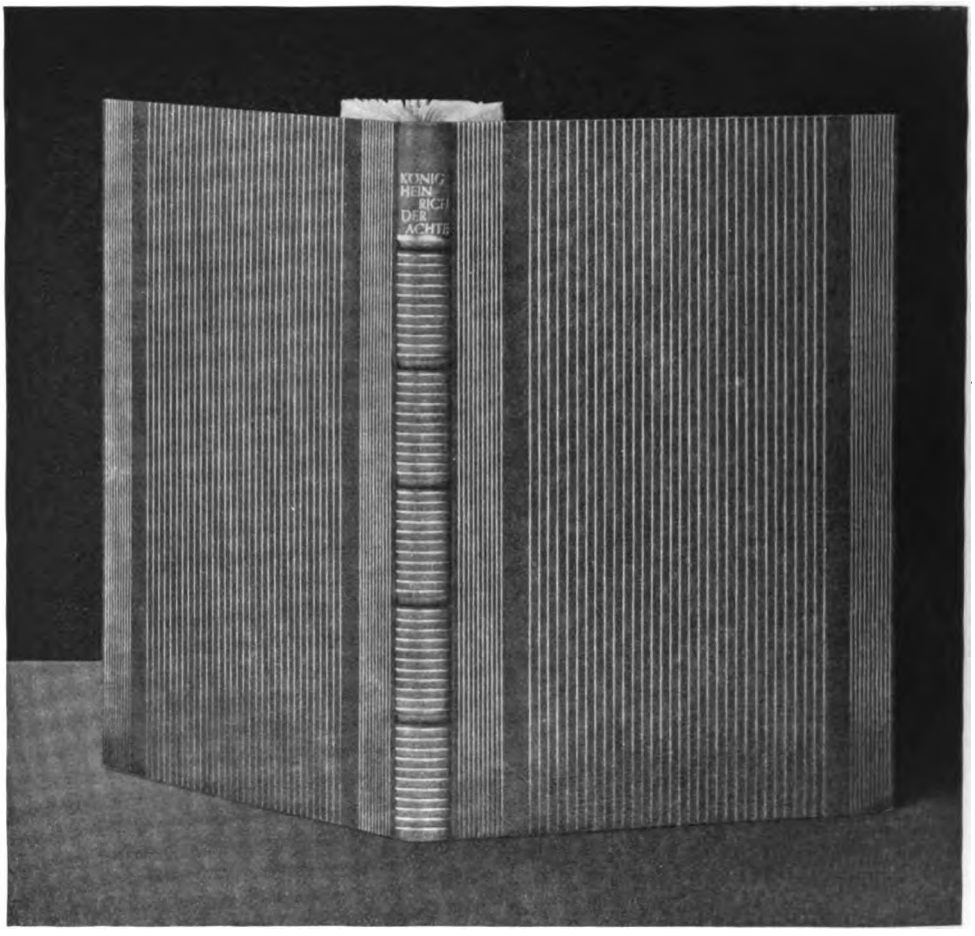
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Schwarzes Maroquin mit Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 133

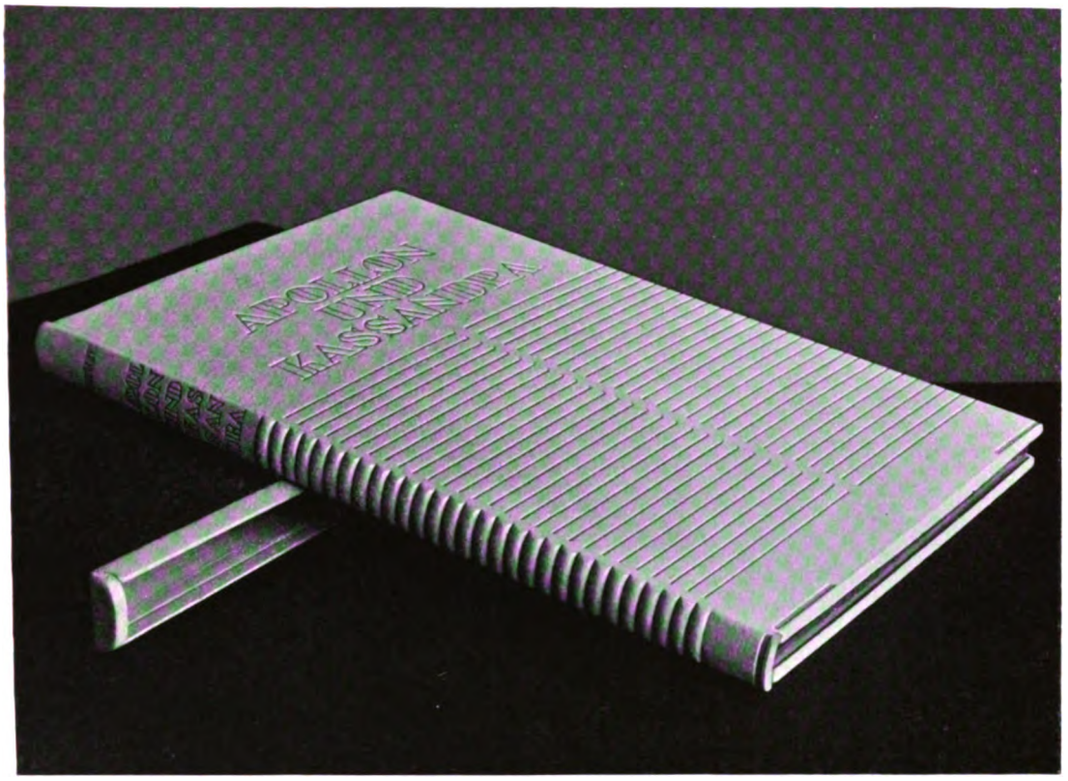
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Gelbe Oasenziege mit Handvergoldung

ABB. 134

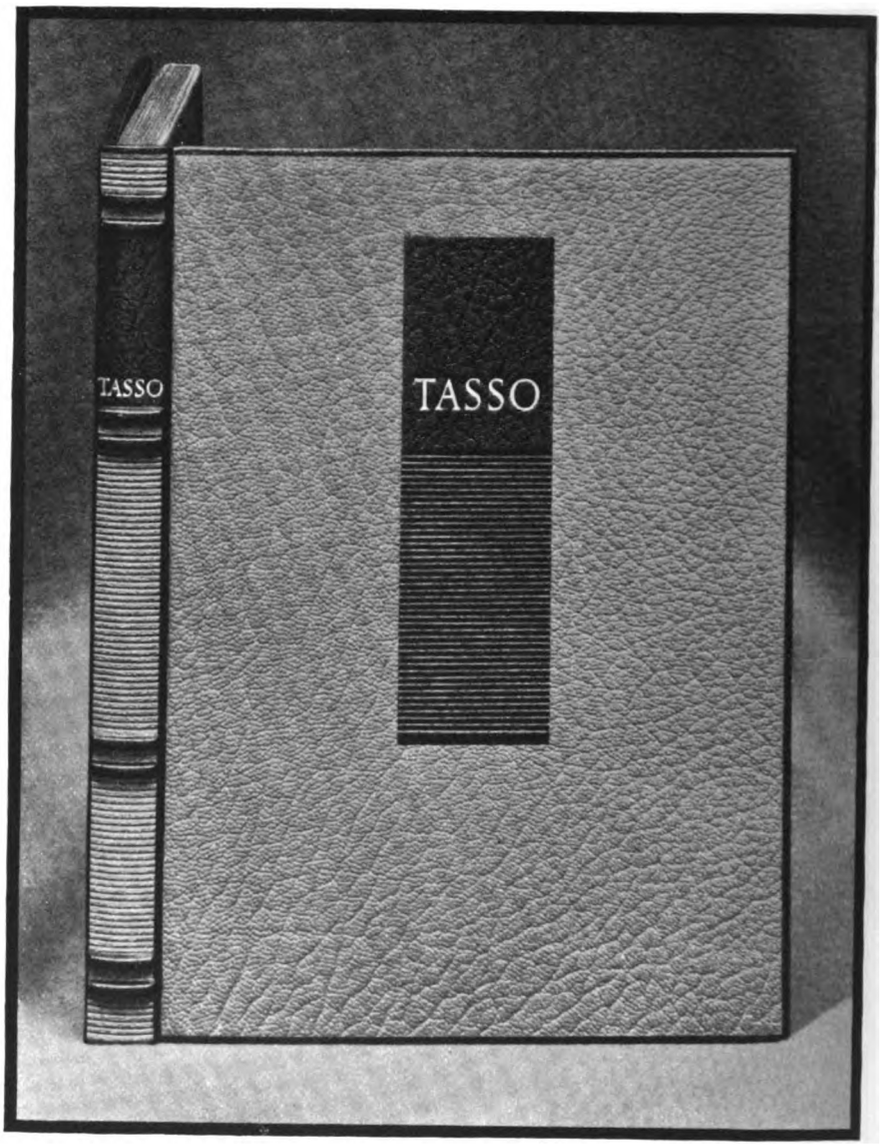
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Weißes Schweinsleder mit Blinddruck

ABB. 135

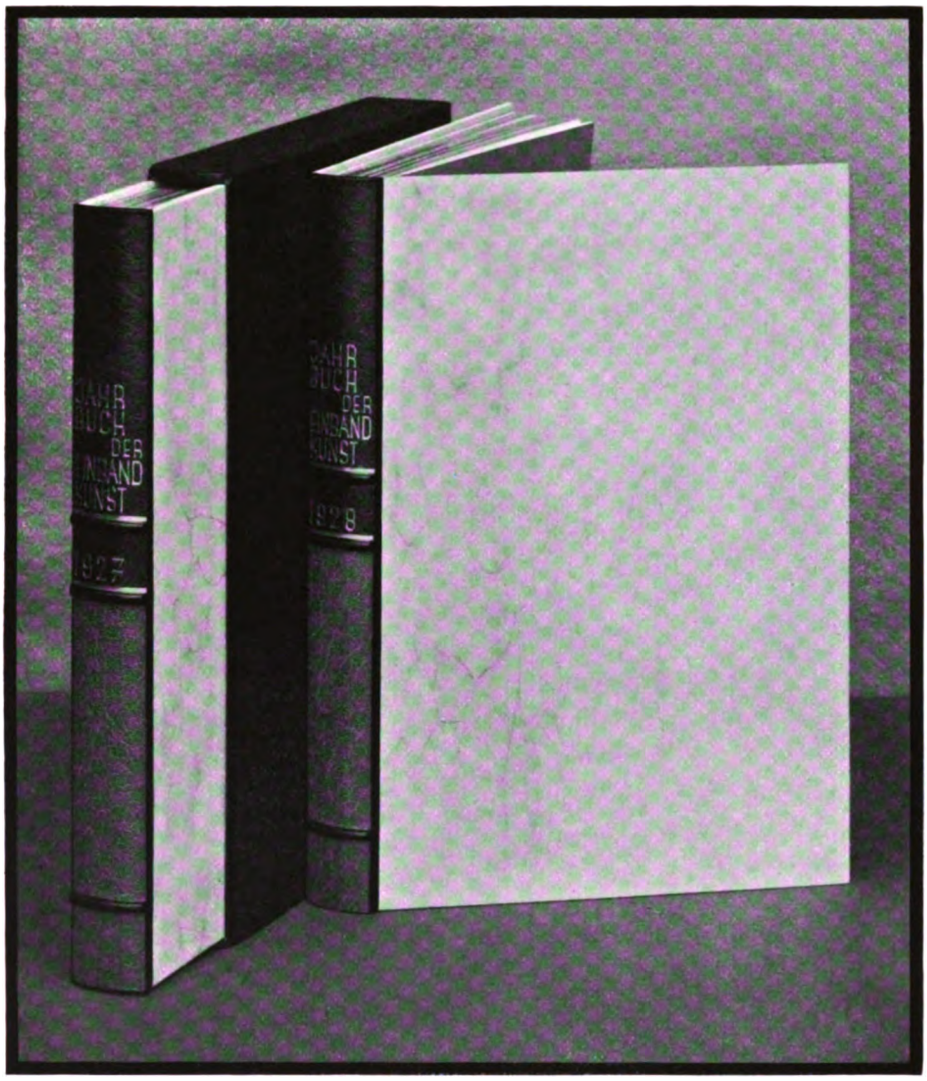
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Graues Maroquin mit schwarzen Einlagen, Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 136

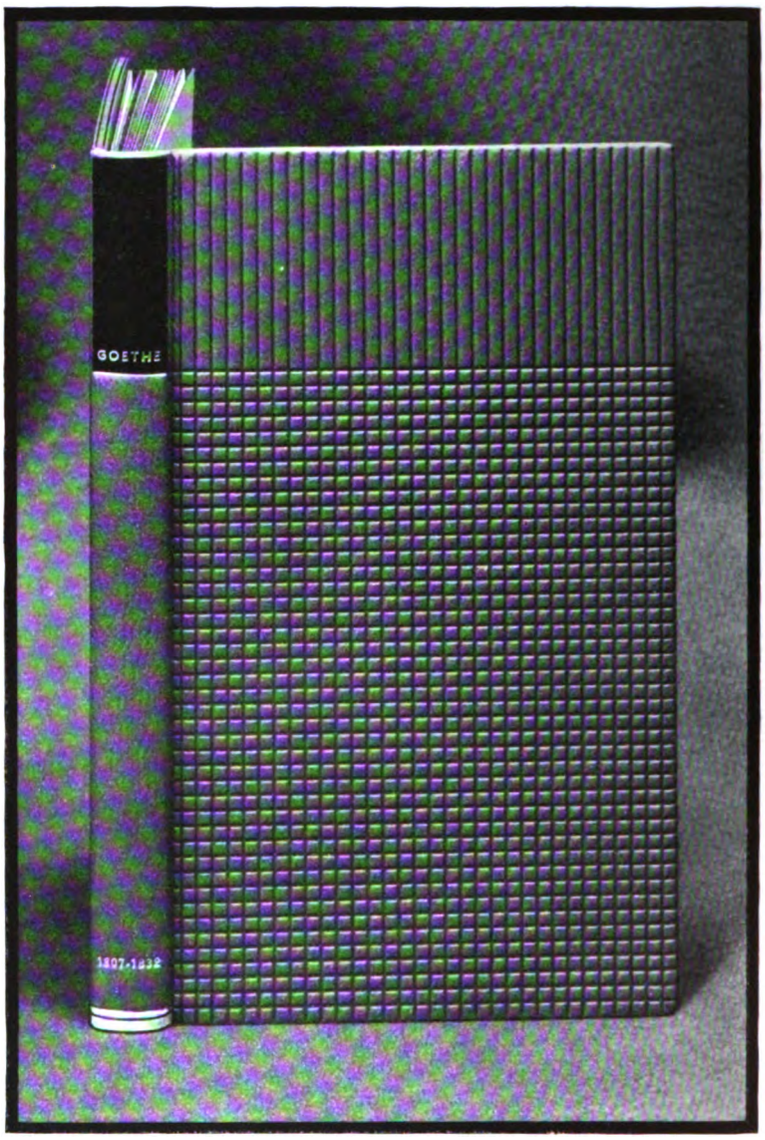
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Schwarzes Maroquin mit roten Auflagen und Pergamentbezug

ABB. 137

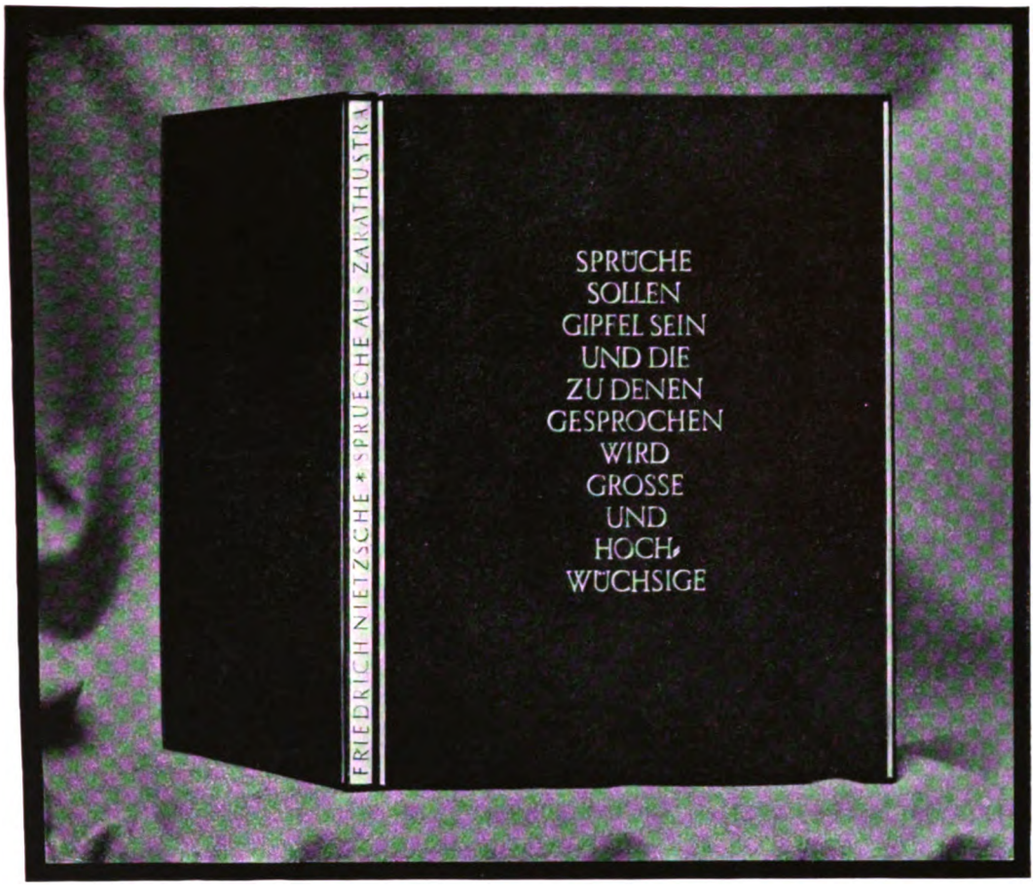
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Zinnoberrotes Ziegenleder mit schwarzem Titelschild, Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 138

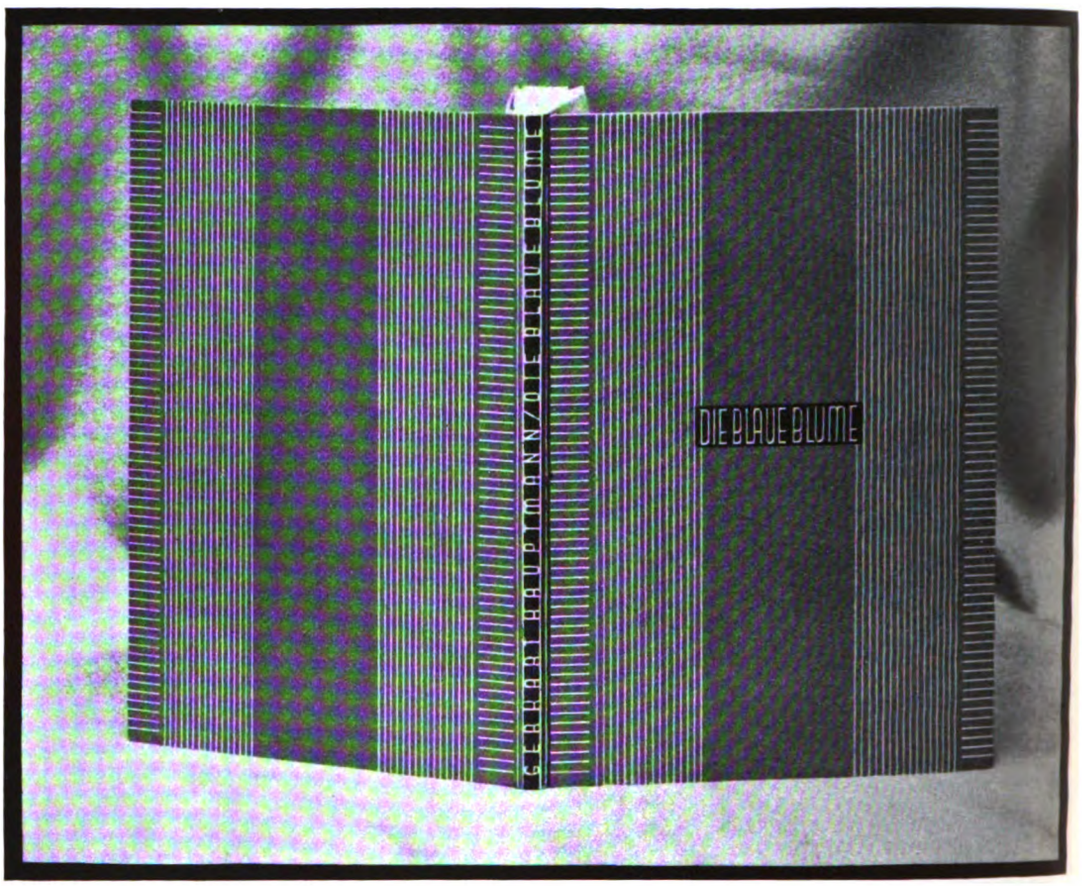
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Rote Oasenziege mit Hand- und Preßvergoldung

ABB. 139

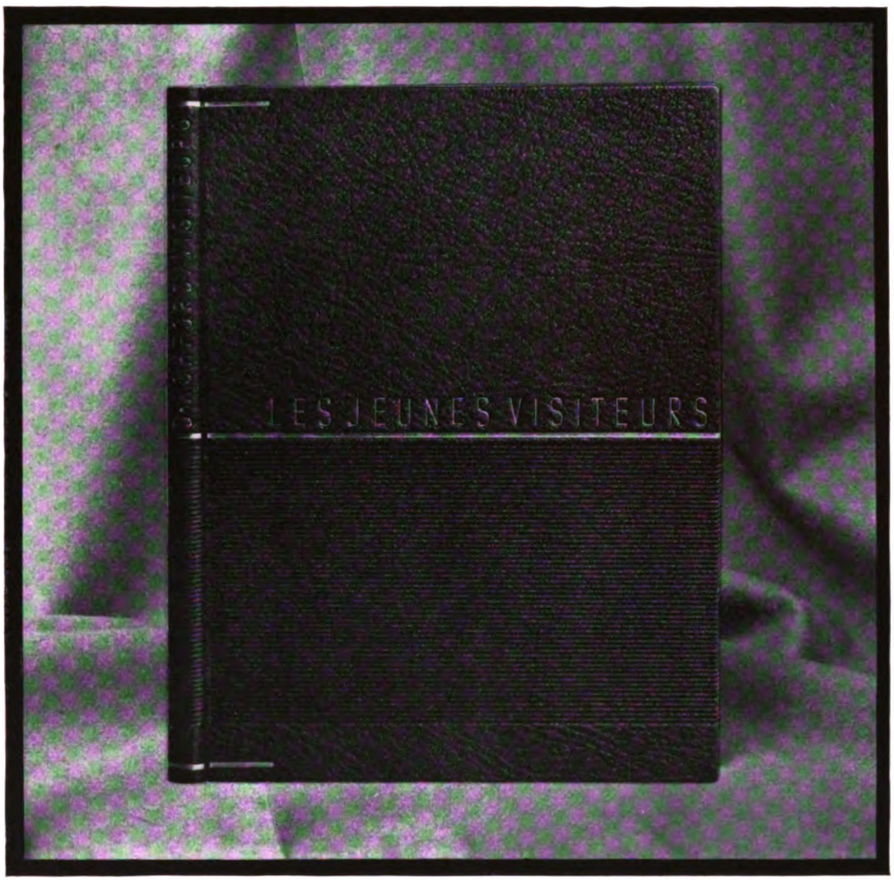
Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Blau Ecrasée mit schwarzen Auflagen und Handvergoldung

ABB. 140

Digitized by Google



IGNAZ WIEMELER / HANDEINBAND
Schwarzes Maroquin mit Blinddruck und Handvergoldung

ABB. 141

Digitized by Google

Digitized by Google

BERICHT DER STAATLICHEN AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE STAATL. AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE ZU LEIPZIG

Die Staatliche Akademie, die seit ihrer Gründung im Jahre 1764 auf eine reiche Geschichte und auf wechselvolle Schicksale zurücksehen kann, dient seit ihrer Neuorganisation im Jahre 1900 der Aufgabe, schöpferische Arbeitskräfte für das Gesamtgebiet der graphischen Künste, der Buchkunst und des Buchgewerbes zu erziehen. Die Studiengänge zur Heranbildung von Graphikern, Illustratoren, Buchkünstlern, Gebrauchsgraphikern usw. bauen sich in vielfältigen Verzweigungen derart auf, daß die künstlerische Erziehung organisch und harmonisch mit der technischen und handwerklichen verknüpft ist, ein Ziel, das in dem ineinandergreifenden Organismus der Akademie durch Werkstätten und maschinelle Anlagen unterstützt wird.

LEHRKÖRPER:

Prof. Georg Belwe. Prof. Carl Blecher. Prof. Walter Buhe. Prof. Hermann Delitsch. Prof. Heinz Dörffel. Dr. Gebbing, Direktor des Zoologischen Gartens. Prof. Willi Geiger. Prof. Paul Horstschulze. Prof. Alois Kolb. Prof. Hans-Alexander Müller. Prof. Fritz Rentsch. Prof. Hans Soltmann. Prof. Hugo Steiner-Prag. Prof. Dr. h. c. Walter Tiemann, Direktor der Akademie. Dr. Hellmuth Weißenborn. Prof. Ignatz Wiemeler. Prof. Dr. Julius Zeitler.

WERKSTÄTTEN:

Werkstatt für Schriftsatz und Buchdruck mit Buchdruckschnellpressen, Tiegeldruckpressen, Handpressen, Boston-Presse.
Werkstätten für Holzschnitt, Radieren und Lithographie mit Kupferdruckpressen, Steindruckhandpressen, Steindruckschnellpresse, Stempelpresse.

Digitized by Google

Werkstatt für Buchbindekunst mit Schneidemaschinen, Vergoldepressen, Fadenheftmaschine, Falzmaschine, Schärfmaschine.
Photomechanisches Institut mit Reproduktionsapparat 100 : 100 mit Schwungstativ, Reproduktions-Apparat 60:60 mit Schwungstativ, Reproduktions-Apparat 60:60, Reproduktions-Apparate 40:40, Photographische Apparate (Ica-Ideal, Spiegelreflex-Kamera, Reise-Kamera), Titranar, Rotar-Satz, Vergrösserungs-Apparat, Ätzmaschine, Verkupferungsanlage, Offsetschnellpressen, Kopiermaschine für Offset, Andruckpressen, Tiefdruckmaschine, Bogentiefdruckrotationsmaschine und Lichtdruckschnellpresse.

AMTLICHE MITTEILUNGEN:

Der Leiter des Photomechanischen Institutes der Akademie, Prof. Carl Bleicher, wurde unter Beibehaltung seiner Tätigkeit als Leiter dieses Instituts zum Direktor der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker ernannt. Die Akademie ist mit der Meisterschule durch eine Arbeitsgemeinschaft verbunden. · Zum Leiter der Klasse für Illustration und freie und angewandte Graphik wurde am 1. Oktober 1928, an Stelle des im gleichen Jahre verstorbenen Prof. Franz Hein, Prof. Willi Geiger aus München berufen.

VORTRÄGE:

In Ergänzung ihres eigenen Programmes richtete die Akademie in den Sommersemestern Lehrkurse ein: 1928 Prof. Moholy-Nagy vom Bauhaus in Dessau: „Photomontage und verwandte Gebiete mit praktischen Vorführungen". 1929 Hugo Erfurth, Photograph in Dresden: „Gegenständliche Photographie mit praktischen Übungen". 1930 Igo Pötzsch, Maler und Graphiker, Wien: „Über Homogen-Druck".

AUSSTELLUNGEN:

Dezember 1927 Weihnachtsausstellung. Juli 1928 Gesamtausstellung aller

Digitized by Google

Klassen und Werkstätten. Januar 1929 Ausstellung des Ehmcke-Kreises in München. Juli 1929 Photographie-Ausstellung aus dem Kursus Hugo Erfurth. Spezialausstellungen im Lichthof, Klassen Prof. Willi Geiger, Prof. Paul Horst-Schulze. Prof. Hans-Alexander Müller, Leiter der Holzschnitt-werkstatt: Ausstellung neuzeitlicher europäischer Holzschnitte und Holz-stiche. Ausstellung deutscher und ausländischer Plakate und französischer Zeichnungen. Ausstellung moderner französischer Architekturbilder von Le Corbusier. Ausstellung von Pflanzenstudien von Prof. Fritz Rentsch aus den Jahren 1895–1900. Ausstellungen der Reisegruppen von Prof. Walter Buhe: Litauenreise 1929 und Tatra-Reise 1930. Die Akademie be-teiligte sich an folgenden weiteren Ausstellungen: Ausstellung deutscher Kunsthochschüler in Leipzig 1927. Ausstellung „Frauenschaffen des 19. Jahr-hunderts" in Hamburg 1927. Ausstellung Deutscher Buchkunst in Danzig 1928. Ausstellung „Das europäische Buch der Gegenwart" auf der Pressa 1928 in Köln (in eigenem Raume). Ausstellung „Schaufensterschau 1928" in Leipzig. Bucheinbandausstellung in Helsingfors (Finnland). Ausstellung für deutsche Lichtbildkunst in München 1930.

ZAHL DER STUDIERENDEN:

Im Wintersemester 1929 betrug der Besuch 224, im Sommersemester 1930 222. 180 bzw. 151 Studierende stammten aus außersächsischen deutschen Ländern, 39 bzw. 37 aus den übrigen europäischen Staaten, wie besonders der Schweiz, Österreich, Polen, Russland, der Tschecho-slovakei, Rumänien, Frankreich. 7 bzw. 10 kamen aus außereuropäischen Ländern wie der Türkei, China, Japan, Amerika usw. Die Abendkurse der Akademie wurden von 244 bzw. 181 Studierenden besucht.

STIPENDIEN UND WETTBEWERBE:

Die verteilten Stipendien betrugen im Jahre 1927 RM. 6900.–, 1928 RM. 8750.–, 1929 RM. 7000.–. In der gleichen Berichtszeit konnten aus dem Erträgnis von Wettbewerben verteilt werden: 1927 RM. 9466.–, 1928

Digitized by Google

RM. 5220.–, 1929 RM. 5175.–. Die Wettbewerbe erstreckten sich auf Entwürfe für Bucheinbände, Buchtitel, Signete, Geschäftsmarken, Warenzeichen, Briefköpfe, Packungen, Plakate, Ehrenurkunden, Diplome usw. Das Holstein-Stipendium erhielt Johanna Bemmann. Ferner wurden aus derselben Stiftung Prämien zugeteilt an Ilse Goldammer, Egon Pruggmayer, Helmuth Ludewig, Elisabeth Hasse, Ludwig Hagl, Walter Berger, Marianne Keil, Walter Nikusch, Magd. Schnabel.

BIBLIOTHEK DER AKADEMIE:

Der Gesamtbestand betrug am 1. August 1930 4015 Bücher und 2310 Werke, zusammen 6325 Druckschriften. Der Zugang in den letzten Jahren sowohl an Erwerbungen wie an Schenkungen betrug 1928: 166 Nummern, 1929: 129 Nummern, 1930: 103 Nummern Bücher. An Werken 1928: 40 Nummern, 1929: 23 Nummern, 1930: 13 Nummern. Die Blattsammlung belief sich am 1. August 1930 auf 25300 Stück.

DRUCKE DER STAATL. AKADEMIE:

Die Staatliche Akademie hat bisher 5 Drucke herausgegeben, die in eigenen Werkstätten hergestellt wurden: 1. Druck: Shakespeare „Troilus und Cressida", übersetzt von Hans Rothe, Lithographien von Kurt Werth. 2. Druck: Goethe „Die neue Melusine", mit Illustrationen von Willi Harwerth. 3. Druck: Prosper Merimée „Tamango", mit Radierungen von Carl Miersch. 4. Druck: Goethe „Stella". 5. Druck: Cervantes „Der eifersüchtige Extremadurer", mit Radierungen von Johanna Bemmann. Als 6. Druck ist in Arbeit: „Drei Novellen" von Knut Hamsun, illustriert mit farbigen Holzstichen von Prof. Hans-Alexander Müller. Von den Schriften, die aus den Typographischen Werkstätten hervorgegangen sind, seien genannt die Erinnerungsgabe für Rudolf von Larisch, zu dessen 70. Geburtstag vom Verein Deutscher Buchkünstler gewidmet. Ferner die Rede von Gerhard Hauptmann zur Eröffnung der Internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig 1927.

Digitized by Google

REISEN UND EXKURSIONEN:

Prof. Walter Buhe organisierte 1929 eine Reise nach Litauen, 1930 eine Reise in die Hohe Tatra. Prof. Heinz Dörffel leitete die Reise einer Gruppe des Verbandes der Studierenden im Sommer 1930 in das Saaletal. Unter Leitung von Prof. Dr. Julius Zeitler besuchten Gruppen von Studierenden die Pressa in Köln 1928, die Dürer-Ausstellung 1928 und die Rembrandt-Ausstellung 1929 in Berlin.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Die Arts et Métiers Graphiques in Paris unter Leitung von Charles Peignot widmeten in ihrem 7. Heft des Jahrgangs 1928 der Akademie einen ausführlichen und reich illustrierten Aufsatz von René Zuber über die Einrichtungen und die Ziele der Akademie.

BESICHTIGUNGEN DER STAATL. AKADEMIE:

Besichtigungen der Akademie fanden statt durch Gruppen der Kunstgewerbe-Studierenden der Staatl. Akademie für Kunstgewerbe in Dresden, der Prager Handels-Akademie, der Dresdner Berufsschule, des Lyzeums-Mitai Viteazul in Bukarest, ferner durch eine Abordnung der Gewerbeschule der Stadt Bern. Von Persönlichkeiten, von denen die Akademie besucht wurde, seien u. a. erwähnt: M. Anderson, Lakeside-Press, Karl D. Berghe-Stockholm, Nakidin Bey, Generaldirektor im Türkischen Ministerium, Prof. Dr. I. Collyn, Reichsbibliothekar von Schweden in Stockholm, Otto M. Forkert-Chicago, Dr. Frey, Württ. Min.-Rat, Gustavo Gili, Verleger aus Barcelona, Georges Gombarts, Direktor der Kunstgewerbeschule New York, René Helleu, Verleger aus Paris, Oberschulrat Prof. Dr. Helmke-Berlin, Frau Olga Höcker-Zagreb, Kunstbuchbinder Karl Johnson-Stockholm, Dr. Karl Klingspor-Offenbach, Buchkünstler Akke Kumlin-Stockholm, Dozent an der Kunstakademie, Franz Ludl von der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, Junzo Matsumoto, Inspektor der Kaiserlichen Japanischen Kabinett-Druckerei, Tokio, Chafik Mitri aus Kairo, Kunst-

Digitized by Google

schriftsteller Stanley Morison, London, Teiji Okalopori-Tokio, Prof. Bernhard Pankok, Direktor der kunstgewerblichen Lehr- und Versuchsanstalt, Stuttgart, Direktor Charles Peignot-Paris, Schriftgießer, Josef Pennell †, Graphiker, Philadelphia, Prof. Richard Pfeiffer, Direktor der Königsberger Kunst-Akademie, Alois Pizel, Sektionsvorstand im tschechoslovakischen Unterrichtsministerium, Min.-Direktor W. J. Rankow-Sofia, Sro Seikow Gotoo, Präsident de Ribosa-Tokio, Ministerialinspektor Dr. K. Suzuki-Tokio, Dr. Juares Villanel-Madrid, Frederik Warde und Frau, New-York Paul Beaujon), Prof. Dr. Erik Wettergren, Direktor des Nationalmuseums, Stockholm.

Digitized by Google

DEUTSCHE BUCHKÜNSTLER · E.V.

GEGRÜNDET 1910

SEKRETARIAT: STAATLICHE AKADEMIE, LEIPZIG, WÄCHTERSTR. 11

Digitized by Google

Digitized by Google

VEREIN DEUTSCHE BUCHKÜNSTLER E.V.

VORSTAND:

Hugo Steiner-Prag, Leipzig, Vorsitzender; Fritz Helmuth Ehmcke, München; Erich Gruner, Leipzig; Rudolf Koch, Offenbach am Main; Georg Alexander Mathéy, Berlin; Emil Preetorius, München; Walter Tiemann, Leipzig; Emil Rudolf Weiß, Berlin; Ignatz Wiemeler, Leipzig; Heinrich Wieynck, Dresden.

UNTERNEHMUNGEN DES VEREINS:

1927: Internationale Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927, unter dem Protektorat von Adolf von Harnack, Gerhart Hauptmann und Max Liebermann. Mai bis Oktober, Museum der bildenden Künste. Zur Erinnerung an die Internationale Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927 wird vom Sächsischen Wirtschaftsministerium gemeinsam mit dem Reichsministerium des Innern und dem Rat der Stadt Leipzig die „Deutsche Buchkunststiftung" ins Leben gerufen. Sie wird der Deutschen Bücherei zur Verwaltung übergeben. 1928: Beteiligung an der Ausstellung „Deutsche Buchkunst der Gegenwart" in Danzig, Januar bis Februar · „Europäische Buchkunst der Gegenwart" auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928, Pressa. Mai bis Oktober · Zeitgenossen aus Literatur und Presse (Zeichnungen, Karikaturen, Graphik) Ausstellung im Leipziger Kunstverein, Museum der bildenden Künste. Juni bis Juli · Beteiligung an der Ausstellung „Deutsche Buchkunst der Gegenwart" in Helsingfors, Dezember 1928 bis Januar 1929. Durch die Tätigkeit des Vereins werden ausländische Stücke der Buchkunst in großem Umfange gesammelt und der Deutschen Buchkunststiftung in Leipzig als Geschenk überwiesen. Der Verein stellt beim Vorstand der Deut-

Digitized by Google

schen Buchkunststiftung, in welchem er durch 4 Mitglieder vertreten ist, den Antrag, durch eine besondere Jury alljährlich die „50 schönsten Bücher Deutschlands" bestimmen zu lassen · 1929: Ausstellung „Deutsche Buchkunst der Gegenwart" auf der Internationalen Ausstellung Barcelona, Mai bis Oktober · 1930/31: Ausstellung „Neue Deutsche Graphik" in New York, Institute of Graphic Arts and Art Center, und in Pittsburg · 1931: „Deutsche Buchkunst der Gegenwart" auf der Internationalen Buchkunst-Ausstellung Paris 1931 (Salon International du Livre d'Art) veranstaltet von der Association Nationale du Livre d'Art Français. Mai bis August.

PUBLIKATIONEN DES VEREINS:

Katalog der ersten Deutschen Buchkunst-Ausstellung „Neue Deutsche Buchkunst" mit einer Einführung von Dr. Johannes Schinnerer. 1911 · Katalog der Ausstellung „Buchkunst der Gegenwart" auf der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (Bugra) 1914 · Rudolf von Larisch zum 1. April 1926 von Fritz Helmuth Ehmcke, Leipzig 1926 · Leipzigs Wirken am Buch. Herausgegeben vom Präsidium der Internationalen Buchkunst-Ausstellung in Verbindung mit der graphischen Industrie Leipzigs. Leipzig 1927 · Internationale Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927. Amtlicher Katalog. Leipzig: Insel-Verlag 1927. Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig · Sonderkatalog: Tschechoslovakische zeitgenössische Buchkunst. Herausgegeben vom Ausstellungs-Ausschuß der tschechischen Abteilung. 1927 · Deutsche und ausländische Pressestimmen zur Internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927 · Lotteriebücher der Internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1927: Gerhart Hauptmann: Till Eulenspiegel. Leipzig 1927. Hermann Hesse: Der Fremde. Leipzig 1927. Thomas Mann: Das Wunderkind. Leipzig 1927: Walter von Molo: Der Kampf und Sieg des Geistes. Leipzig 1927. Stefan Zweig: Der Flüchtling. Leipzig 1927. Europäische Buchkunst der Gegenwart. Katalog der Ausstellung Europäische Buchkunst der Gegenwart auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln. Leipzig: Schick 1928. Druck von Schettlers Erben, Köthen · Sonder-

Digitized by Google

katalog: Exhibition of modern European book art. Herausgegeben vom Ausstellungs-Ausschuß der englischen Abteilung auf der Internationalen Presse-Ausstellung Köln 1928 · Ausstellung Deutsche Buchkunst der Gegenwart. Katalog der deutschen Abteilung auf der Internationalen Ausstellung Barcelona 1929. Leipzig 1929. Druck der Offizin Haag-Drugulin, Leipzig · Ausstellung Neue Deutsche Graphik. Exhibition of modern German prints · Katalog. Leipzig 1930. Druck von E. Haberland, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

DIREKTOR PROF. DR. h. c. WALTER TIEMANN · EINFÜHRUNG

S. H. DE ROOS Über die neuzeitliche Buchkunst und Schriftgestaltung in den Niederlanden 3

S. J. A. SYMONS
Die englischen Pressen der Gegenwart 19

MAXIMILIAN VOX
Das schöne Buch in Frankreich. Eine Übersicht über zehn Jahre 25

MAXIMILIAN VOX UND A. H. MARTINIE
Fernand Siméon 33

FRANK VAN DEN WIJNGAERT
Die belgische Holzschnittkunst von heute 37

ARTHUR NOVAK
Die buchkünstlerischen Bestrebungen in der Tschechoslowakei 51

N. ERNST NAMÉNY
Ungarische Buchkunst 73

JULIUS TUGENDHOLD
Die Kunst des Buchgewerbes in der Sowjetunion 83

DR. KONRAD F. BAUER
Schrift und Technik 91

PROF. DR. GEORG HAUPT
Der Rechtsschutz von Druckschriften 97

JULIUS RODENBERG
Zur künstlerischen Formbildung der Buchstaben 107

JULIUS ZEITLER
Willi Geiger als Buchkünstler und Graphiker 111

KUNO GRAF VON HARDENBERG
Ignatz Wiemeler 117

MITTEILUNGEN AUS DER STAATLICHEN AKADEMIE ZU LEIPZIG 119

VEREIN DEUTSCHE BUCHKÜNSTLER 127

Digitized by Google

Digitized by Google

BILDERVERZEICHNIS EINSCHLIESSLICH DER TAFELN

Abb. 1 S. H. de Roos u. J. F. van Royen. Aus: „Nieuwjaarsdag" von Jac. van Looy.

Abb. 2 S. H. de Roos. Aus: De jure belli ac pacis de Hugo Grotius, 1625–1925.

Abb. 3 N. J. van de Vecht. Aus: Nederlandsche Ambachts- en Nijverheidskunst 1923–1924.

Abb. 4 S. H. de Roos. Aus: Die Nordsee von Heinrich Heine, 1928.

Abb. 5 Johann Enschedé en Zonen, Haarlem. Aus: Discours sur Emile Verhaeren par Paul Valéry de l'Académie Française.

Abb. 6 Johann Enschedé en Zonen, Haarlem. Aus: Gedichten von Karel van de Woenstyne.

Abb. 7 A. van der Vossen. Probeseite aus der Houtsneeletter.

Abb. 8 Johann Enschedé en Zonen, Haarlem. Aus: *ΟΙΔΙΠΟΥΣ TYPANNOΣ* door Sophokles, met Koning Oidpoes, übersetzt von Dr. P. C. Boutens.

Abb. 9 Ch. Nypels. Aus: Ronsard, Les Sonnets pour Helene.

Abb. 10 Kunera-Press. Aus: Oeuvres de François Villon.

Abb. 11 G. W. Dijsselhof. Holzschnitte für einen Zeitschriftentitel und einen Briefumschlag.

Abb. 12 K. P. C. de Bagel. Holzschnitt für ein Inserat: Jan Heyse, Ankündigung.

Abb. 13 Francis Meynell. Titelseite aus: Select Poems by Thomas Beedome.

Abb. 14 Francis Meynell. Titelseite aus: The Pilgrim's Progress by John Bunyan.

Abb. 15 Francis Meynell. Seite aus: The Princess of Babylon.

Abb. 16 Oliver Simon. Titelseite zu Rameau's Nephew von Denis Diderot.

Abb. 17 Oliver Simon (Curwen-Press). Titelseite aus: A Specimen Book of Types and Ornaments.

Abb. 18 Oliver Simon (Curwen-Press). Titelseite aus: Emin, The Governor of Equatoria. By A. J. A. Symons.

Abb. 19 Oliver Simon (Curwen-Press). Titelseite aus: Book Clubs and Printing Societies by Harold Williams.

Digitized by Google

Abb. 20 Stanley Morison. Titelseite aus: Ludovico degli Arrighi.

Abb. 21 Stanley Morison. Titelseite aus: Eustachio Celebrino da Udene.

Abb. 22 Francis Meynell. Druckseite in der Janson-Type gedruckt von der Nonesuch-Press.

Abb. 23 Francis Meynell. Textseite aus Shakespeare Works in der Monotype Fournier.

Abb. 24 Raoul Dufy. Lithographie zu „Le poète assassiné".

Abb. 25 A. Alexejeff. Radierung zu Gogol: „Journal d'un Fou".

Abb. 26 A. Alexejeff. Radierung zu Gogol: „Journal d'un Fou".

Abb. 27 Marie Laurencin. Radierung zu „Lettres espagnoles".

Abb. 28 J. E. Laboureur. Illustration zu Colette. Radierung „L'Envers du Music Hall".

Abb. 29 J. E. Laboureur. Illustration zu Colette. Radierung „L'Envers du Music Hall".

Seite 36 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Claude Tillier, Mon oncle Benjamin.

Abb. 30 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Claude Tillier, Mon oncle Benjamin.

Abb. 31 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration aus den Nouvelles histoires extraordinaires, E. T. A. Hoffmann: Hop frog.

Abb. 32 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles.

Abb. 33 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles.

Abb. 34 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles.

Abb. 35 Fernand Siméon. Holzschnitt-Illustration zu Hugues Rebell, Le Magasin d'Auréoles.

Abb. 36 Fernand Siméon. Illustration zu Paul Arène: „Jean des Figues". Lichtdruck nach dem farbigen Holzschnitt.

Abb. 37 Fernand Siméon. Illustration zu Paul Arène: „Jean des Figues". Lichtdruck nach dem farbigen Holzschnitt.

Abb. 38 Franz Masereel. Holzschnitt aus „Visionen".

Abb. 39 Franz Masereel. Holzschnitt aus „Un Fait-divers.

Abb. 40 Joris Minne. Holzschnitt aus „Synthese van Antwerpen".

Digitized by Google

Abb. 41 Joris Minne. Holzschnitt „Elefant". 1922.
Abb. 42 Joris Minne. Holzschnitt „Brabanter Landschaft".
Abb. 43 Henri van Straten. „Die Hoffart". Holzschnittillustration zum flandrischen Drama des 17. Jahrhunderts „De Hooveerdigheydt" von Guilliam Ogier.
Abb. 44 Henri von Straten. Zonzon Pépette. Holzschnitt.
Abb. 45 Henri von Straten. „Im Schwimmbad", Holzschnitt. Postkarte aus einer Kollektion „Choice".
Abb. 46 Jan F. Cantré. „Mutterschaft". Holzschnitt. 1921.
Abb. 47 Josef Cantré. „Tierholzschnitt".
Abb. 48 Jan F. Cantré. „Der Lenz", Holzschnitt. Josef Cantré. Holzschnittinitial.
Abb. 49 Josef Cantré. Der Bildhauer (1924). Holzschnitt.
Abb. 50 Josef Cantré. „Christoforus beim Fischen", 1922. Holzschnitt.
Abb. 51 Method Kaláb. Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar.
Abb. 52 Method Kaláb. Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar.
Abb. 53 Method Kaláb. Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar.
Abb. 54 Arno Naumann. Vignette (Originalholzschnitt).
Method Kaláb. Satzanordnung.
Abb. 55 Method Kaláb. Probe aus der Original-Buchschrift Slavoboj Tusar.
Abb. 56 Karel Svolinský. Titelzeichnung. Method Kaláb. Satzanordnung.
Abb. 57 Karel Svolinský. Originalholzschnitt und Satzanordnung.
Abb. 58 Method Kaláb. Fráua Šrámek: Klavír A Housle.
Abb. 59 Karel Dyrynk. Satzanordnung.
Abb. 60 Karel Svolinský. Holzschnitt aus dem Buche K. H. Mácha, Máj.
Abb. 61 Karel Svolinský. Seitenprobe aus dem Buche K. H. Mácha, Máj.
Abb. 62 V. H. Brunner. Zeichnung und Satzanordnung zu Viktor Dyk's Zmoudreni Dona Quijota.
Abb. 63 V. H. Brunner. Zeichnung und Satzanordnung zu Viktor Dyk'e Zmoudreni Dona Quijota.
Abb. 64 Karel Svolinský. Holzschnitt. Method Kaláb, Satzentwurf.
Abb. 65 Method Kaláb. Satzentwurf. Schrift Fournier-Monotype.
Abb. 66 Vojtěch Preissig. Probe der Originalbuchschrift.
Abb. 67 Vojtěch Preissig. Textseite aus seinem Buch: Farbige Radierung.
Abb. 68 Karel Teige. Innentitel zu: S. Lodi Jež Dováži caj A Kávu von Konstantin Biebl.

Digitized by Google

Abb. 69 Karel Teige. Innentitel zu: S. Lodí Jež Dováži caj A Kávu von Konstantin Biebl.

Abb. 70 Karel Teige. Umschlag zu „Zlom" von Konstantin Biebl.

Abb. 71 Josef Čapek. Buchumschlag. Linoleumschnitt.

Abb. 72 Josef Čapek. Buchumschlag.

Abb. 73 Josef Čapek. Buchumschlag. Linoleumschnitt.

Abb. 74 Method Kaláb. Aus Frantisek Táborský: Veliký sněm ptačí. Holzschnitt von K. Svolinský.

Abb. 75 Gustav von Végh. Illustration zu A. Molnár, Der Jazzband. Holzschnitt.

Abb. 76 Gustav von Végh. Illustration zu A. Molnár, Der Jazzband. Holzschnitt.

Abb. 77 Paul C. Molnár. Illustration zu Arthur Keleti: Angyali üdvözlet.

Abb. 78 Ludwig Kozma. Buchillustration zu Ady, Margita élni akar.

Abb. 79 Ladislaus Reiter. Illustration zu Jenö Mohácsi: Stella.

Abb. 80 Emerich Kner. Druckseite einer Novelle von Cervantes. Initial von Ludwig Kozma.

Abb. 81 Emerich Kner. Titelblatt zu einer Novelle des Cervantes.

Abb. 82 Ludwig Kozma. Buchdekorationen. I.

Abb. 83 Ludwig Kozma. Buchdekorationen. II.

Abb. 84 Ludwig Kozma. Buchdekorationen. III.

Abb. 85 Ludwig Kozma. Buchdekorationen. IV.

Abb. 86 Ludwig Kozma. Titel zu Gellért Az Utolsó Dalért.

Abb. 87 Alexander Kolozsváry, Titelblatt.

Abb. 88 Josef Grof. Illustration zu Puschkin, Pique Dame.
Desiderius von Fay. Illustration zu L. Brody, Marionettenspiel.

Abb. 89 Ladislaus Reiter. Buchschmuck zu Lukacs Magyarok a Kulturaért.

Abb. 90 Elisabeth Kner. Bucheinband in Handvergoldung. Entwurf von Ludwig Kozma.

Abb. 91 Elisabeth Kner. Bucheinband in Handvergoldung. Entwurf von Elisabeth Kner.

Abb. 92 Alexei Krawtschenko. Illustration zu de Coster „Till Ulenspiegel".

Abb. 93 Alexei Krawtschenko. Illustration zu G. Storm „Der Elephantenzug".

Abb. 94 Alexei Krawtschenko. Illustration zu G. Storm „Der Elephantenzug".

Abb. 95 Wladimir Favorsky. Illustration zum „Buch Ruth".

Abb. 96 Wladimir Favorsky. Vignette und Initiale.

Abb. 97 Udowin. Holzschnitt „Dorfbild".

Digitized by Google

Abb. 98 Vasil Kassian. Holzschnitt „Sterbende Mutter".
Abb. 99 Naljepinskaja-Bojitschuk, Ukraine. Holzschnitt. Buchumschlag.
Abb. 100 W. Lebedew. Illustration zum Bilderbuch „Wer ist stärker?".
Abb. 101 Wassiljew. Illustration zum Bilderbuch „Artjem in den Wolken" von L. Ostroonoff.
Abb. 102 N. Uschakowa. Illustration zum Bilderbuch „Der Springball" von W. G. Mirowitsch.
Abb. 103 Kupreanow. Illustration zum Bilderbuch „Abenteuer des Fedi Rudakow" von Alexander Scharoff.
Abb. 104 W. Lebedew. Illustration zum Bilderbuch „Der Pudel" von S. Marschak.
Abb. 105 W. Konatschewitsch. Illustration zum Bilderbuch „Drei Jäger" von S. Marschak.
Abb. 106 A. Deineka. Illustration zum Bilderbuch „Einiges über Pferde" von Wladimirow.
Abb. 107 E. Ewenbach. Illustration zum Bilderbuch „Der Tisch" von Schittkow.
Abb. 108 Willi Geiger. Illustration zu Tolstoi: „Kreuzersonate".
Abb. 109 Willi Geiger. Radierung nach Greco: „Grablegung des Grafen Orgaz".
Abb. 110—113 Willi Geiger. Aus „Radierungen 1929".
Abb. 114 Willi Geiger. Bildnis Radierung.
Abb. 115—141 Ignatz Wiemeler. Handeinbände.

Digitized by Google

Digitized by Google

BUCHKUNST BAND I 1931 · TYPOGRAPHIE, DRUCK UND HERSTELLUNG DER FORMEN ERFOLGTE IN DER STAATL. AKADEMIE FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE U. BUCHGEWERBE ZU LEIPZIG · DIE AUFLAGE BETRÄGT 1000 EXEMPLARE

Digitized by Google

Digitized by Google

DRUCKE DER STAATLICHEN AKADEMIE
FÜR GRAPHISCHE KÜNSTE UND BUCHGEWERBE
ZU LEIPZIG

1

SHAKESPEARE / TROILUS UND CRESSIDA

Übersetzt von Hans Rothe. Mit Lithographien von Kurt Werth

2

GOETHE / DIE NEUE MELUSINE

Mit Illustrationen von Willi Harwerth

3

PROSPER MERIMÉE / TAMANGO

Mit Radierungen von Carl Miersch

4

GOETHE / STELLA

5

CERVANTES / DER EIFERSÜCHTIGE EXTREMADURER

Mit Radierungen von Johanna Bemmann

6

KNUT HAMSUN / DREI NOVELLEN

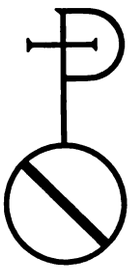
Mit farbigen Holzstichen von Professor Hans Alexander Müller

ALMANACH FÜR DAS JAHR 1931

Ein Kalender in Holzstichen von Professor Hans Alexander Müller (100 Exemplare)

Die Drucke 1 bis 4 sind vergriffen. 6 erscheint Herbst 1931. Von Druck 5 (M. 35.–) und vom Almanach 1931 (M. 25.–) sind noch einige Exemplare vorhanden.

Digitized by Google



DIE OFFIZIN

POESCHEL & TREPTE

LEIPZIG

PFLEGT GUTEN SATZ

UND DRUCK

Digitized by Google

ILLUSTRIERTE BÜCHER AUS DEM INSEL-VERLAG

BALZAC

Die dreißig tolldreisten Geschichten, genannt Contes drolatiques

Mit den 425 Holzschnitten von Gustav Doré, gedruckt mit Galvanos, die von den Originalholzstöcken zur ersten französischen Ausgabe genommen wurden. Zwei Bände. In Leinen M 20.—; in Halbleder M 26.—. Kein Geringerer als Gustav Doré, einer der genialsten Illustratoren des 19. Jahrhunderts, hat zu diesen Geschichten eine Reihe von mehr als 400 Zeichnungen geschaffen. Es ist dem Verlage gelungen, die echten Holzstöcke, die seinerzeit nach Dorés Vorlagen geschnitten wurden, in Paris wieder aufzufinden.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt. Mit den Holzschnitten von Gustav Doré. In Halbleinen M 10.—; in Halbpergament M 14.—

CHODOWIECKI

Von Berlin nach Danzig

Eine Künstlerfahrt im Jahre 1773. 108 Lichtdrucke nach den Originalen in der Akademie der Künste zu Berlin. Mit erläuterndem Text und einer Einführung von Wolfgang v. Oettingen. In Pappbd. M 15.—

HANS SACHS

Ausgewählte Werke (Gedichte und Dramen)

Mit 60 Holzschnitten nach Dürer, Beham u. a. Zwei Bände. In Halbleinen M 12.—. Kolorierte Ausgabe, in der sämtliche Holzschnitte mehrfarbig mit der Hand koloriert wurden: in Halbpergament M 20.—; in Schweinsleder M 34.—

TSUNEYOSHI TSUDZUMI

Die Kunst Japans. Herausgegeben vom Japan-Institut in Berlin

Mit 8 farbigen Tafeln und 127 Abbildungen. In Leinen M 24.—. In diesem Werk wird zum ersten Male von einem Japaner in deutscher Sprache das gesamte Kunstschaffen Japans dargestellt. Das Buch geht weit über den Rahmen einer einseitigen kunstgeschichtlichen Untersuchung hinaus; es bietet vielmehr die glänzende Erzählung und Aufhellung des japanischen Kunstempfindens überhaupt.

ARTHUR RÜMANN

Das illustrierte Buch des 19. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland. 1790–1860

Mit 235 Abbildungen im Text. In Leinen M 30.—. Dieses Werk gibt zum erstenmal ein geschlossenes Bild von der Entwicklung des illustrierten Buches in England, Frankreich, Deutschland, Österreich und der Schweiz vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis ungefähr 1860, also bis zu der Zeit, da die photomechanischen Verfahren die Originalgraphik abzulösen begannen. Alle berühmten Meister der Buchillustration sind mit Proben bedeutender Werke vertreten; daneben wurde auf die Arbeiten wenig bekannter Künstler großes Gewicht gelegt.

Digitized by Google

KLINGSPOR SCHRIFTEN

sind ausgereifte Schöpfungen ſtarker Schriftgeſtalter. Edle Formengebung in jeder Type und Schönheit im Satzbilde geben der Buchſeite das Beſondere und Anziehende, das den Leser erfreut. Ein Beispiel ist die für dieses Werk benutzte

ORPHEUS, eine der edelſten neuen Buch- und Akzidenz-Schriften.

GEBR. KLINGSPOR · OFFENBACH A. M.

Digitized by Google

8 DER FÜNFZIG BESTEN AMERIKANISCHEN BÜCHER DIESES JAHRES

11 DER FÜNFZIG SCHÖNSTEN BÜCHER DER ERSTEN DEUTSCHEN AUSWAHL

WAREN AUS UNSEREN SCHRIFTEN GESETZT.

Solche einzigartigen Tatsachen haben mehr Bedeutung und Beweiskraft als Worte. Sie zeigen, daß für die Gestaltung des schönen Buches in dem reichen Schriftenbestande unseres Hauses eine Reihe edler klassischer Typen sowie hochwertiger moderner Schriften nach Entwürfen führender Künstler zur Verfügung steht.

SCHRIFTGIESSEREI UND MESSINGLINIENFABRIK

D·STEMPEL·AG

FRANKFURT A·M LEIPZIG WIEN BUDAPEST BASEL

Digitized by Google

DER BUCHDRUCKER
DER BUCHBINDER

KENNT UND SCHÄTZT

KRAUSE

Schneidemaschinen, Schnellschneider
Dreischneider, Drei-Messer-Schnellschneider
Drei-Messer-Automaten, Tütenschneidemaschinen
Muster-Schneidemaschinen, Längs- und Querschneider
Vergolde-, Präge-, Farbdruckpressen
Karton- und Pappscheren, Buchbinderei-Maschinen
Glätt-, Pack- und Bündelpressen
Stein- u. Kupferdruckpressen, Buchdruck-Handpressen
Repetier-Kopier-Maschinen, Kalander und Walzwerke
Cellophan-Kaschier-Anlagen, Kartonnagen-Maschinen
Rill- Ritz- und Nutmaschinen, Pappen-Biegemaschinen
Rotierende Pappen-Biegemaschinen
Ausstanzmaschinen, Zuschnitt-Automaten
Stanz-Automaten, Stanztiegel usw.

Verlangen Sie Druckschrift J. St.-A. 195

Karl Krause, Leipzig C1, Zweinaundorfer Straße 59

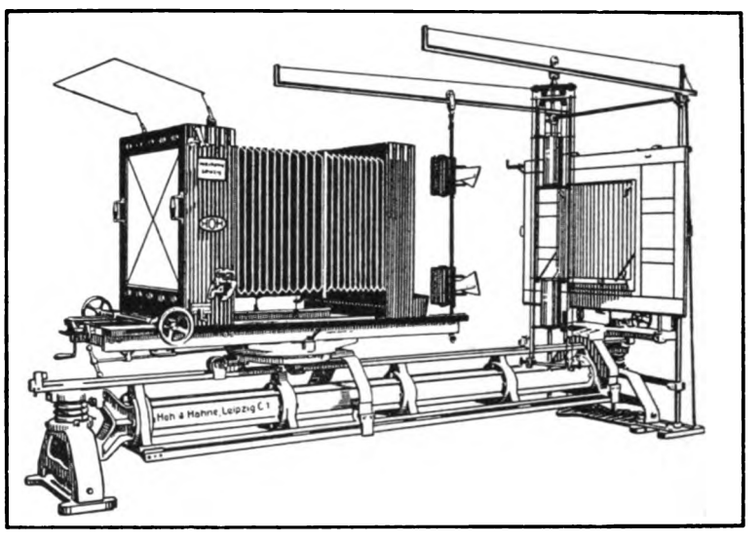
Digitized by Google

Hoh & Hahne, Leipzig W35

Fabrik photographischer Apparate und Maschinen

Fachgeschäft für die gesamte Reproduktionstechnik

Chemikalien-Großhandlung



Reproduktions-Apparat Modell H. N. R. D.
auf Metall-Schwingestativ „Hohlux" (Patent) mit Ideal-Beleuchtungs-Einrichtung

Reproduktions-Apparate, Maschinen und Geräte

für die gesamte Reproduktionstechnik in höchster

Vollendung und Präzision für den anspruchsvollen

Fachmann

A n g e b o t e s t e h e n g e r n z u D i e n s t e n

Digitized by Google

FRITZSCHE-HAGER AG

Buchgewerbliche Betriebe / Leipzig-Berlin

Handeinbände von der einfachsten, handwerklich guten und wohlfeilen bis zur edelsten künstlerischen Ausführung • Geschmackvolle solide Einbände für Verlag und Industrie • Schreib-, Jubiläums- und Sammelmappen in verschiedensten Systemen

Digitized by Google

J·W·Zanders

Papierfabrik Bergisch Gladbach

KUNSTDRUCK-, CHROMO-PAPIER-KARTON
ELFENBEIN-, OPAL-, POSTKARTEN-
UND EINLAGEKARTON
POST-, SCHREIB-, BÜCHER-, NORMAL-
ZEICHEN-, SICHERHEITS- UND
WERTTITELPAPIER

Hochwertiges Druckpapier
Ausstattungs-, Umschlag- und farbige Papiere
und Kartons, Lösch- und Chromolöschpapier
und -Karton

TECHNISCHE ROHPAPIERE
ECHT HANDGESCHÖPFTE WERKDRUCK-
WERTTITEL-, ZEICHEN-, AQUARELL-
POST- UND UMSCHLAGPAPIERE
UND -KARTONS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND
DEC 24 1935
UNIV. OF MICH.
LIBRARY

Digitized by Google